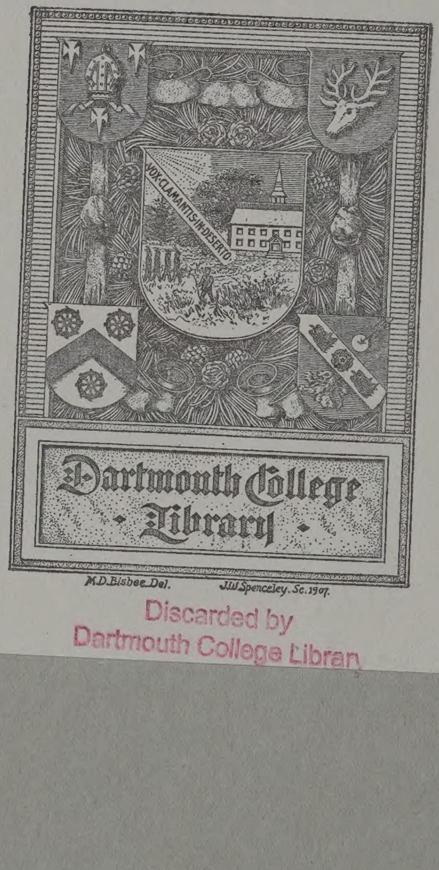


Discarded by
Dartmouth College Librar

HISTOIRE DE LA PEINTURE FLAMANDE

des origines à la fin du XV[e] siècle

LES CRÉATEURS DE L'ART FLAMAND

HISTOIRE
DE LA
PEINTURE FLAMANDE
des origines à la fin du XV^{e} siècle

6321

Les Créateurs de l'Art Flamand

PAR

FIERENS-GEVAERT
Professeur à l'Université de Liége
Conservateur en chef des Musées Royaux de Belgique

PARIS et BRUXELLES
LES ÉDITIONS G. VAN OEST

1927

DARTMOUTH COLLEGE LIBRARY

Discarded by
Dartmouth College Library

768.492
f F 46h

APR 27 1928
234739
Fine Arts

AVERTISSEMENT

Fierens-Gevaert est mort à Liége, le 16 décembre 1926, laissant inachevée l'Histoire générale de la peinture flamande *à laquelle il pensait consacrer « dix ans de travail », disait-il, et sur la portée de laquelle la Préface — que nous n'avons point modifiée — fournira les précisions souhaitables. Cette préface est comme un testament. Fierens-Gevaert s'y explique sur l'orientation qu'il comptait donner à son ouvrage, sur les divisions de celui-ci, sur le sens qu'il n'a cessé d'attacher à l'expression « art flamand » et dans ces quelques pages se manifestent la foi, la ferveur et l'enthousiasme qui conférèrent à son enseignement, à son œuvre critique, à toute son activité d'érudit, de professeur et d'écrivain, leur plus haute signification nationale et humaine.*

*L'*Histoire générale de la peinture flamande *eût comporté sans doute huit volumes. L'auteur avait terminé les deux premiers, jetant une clarté nouvelle sur la « question des origines » et consacrant aux « créateurs de l'art flamand », aux grands maîtres du quinzième siècle, une série de chapitres où sont magistralement évoqués leurs caractères et commentées leurs œuvres principales. Afin que le tableau ne demeure pas incomplet, nous publierons, après les deux volumes dont le texte intégral nous fut remis, un troisième volume rédigé d'après les notes de Fierens-Gevaert par les soins de son fils, M. Paul Fierens, et l'ensemble constituera l'*Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e^ siècle *que l'on pourra tenir pour une nouvelle édition, considérablement augmentée et améliorée, tant de la* Renaissance septentrionale *(1905) que des* Primitifs flamands *(1909-1912).*

*Il ne convenait pas, pour l'instant, de faire plus, de confier à d'autres historiens la tâche que Fierens-Gevaert avait accepté de remplir. L'ouvrage que nous présentons au public forme un tout. La mémoire de son auteur commandait ce respect de l'unité de style et de doctrine. Nous avons apporté à la présentation de l'œuvre les soins que nous dictait le souvenir de l'homme et de l'ami. Fierens-Gevaert voulut bien nous considérer comme un fidèle, un intime collaborateur. Nous avons cru lui rendre, en publiant l'*Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e^ siècle, *l'hommage le plus digne de sa vie trop tôt brisée.*

L'EDITEUR.

PRÉFACE

Chacune des grandes époques de notre art — XV^e, XVI^e et XVII^e siècles — a ses caractères propres, sans que soit compromise l'unité profonde de notre production à travers la diversité d'une évolution perpétuelle. La preuve d'un tel *postulat* exigerait l'examen des facteurs nombreux qui conditionnent le développement des écoles d'art et surtout réclamerait l'analyse des qualités de la race. « For some reason, capable it may be of explanation but not yet explained, the people of what is now Belgium have throughout the centuries, even far back into Roman times, been gifted above the average of mankind with the power of artistic creation. — Pour une raison susceptible sans doute d'explication mais non encore expliquée, les habitants de ce qui forme actuellement la Belgique, ont, à travers les siècles et même très avant dans les temps romains, été doués d'un pouvoir artistique au-dessus de la moyenne de l'humanité » (1). Ne nous attachons pas à l'inexplicable et n'espérons pas réussir où nos prédécesseurs échouèrent. Nous ne pouvons d'ailleurs substituer dans cet ouvrage la philosophie de l'art à ce que nous tenons pour l'essentiel de notre travail : examen de l'évolution des formes, étude des qualités proprement artistiques de nos maîtres et de leurs productions.

* * *

Les tendances foncières de la race, le cadre géographique, les conditions climatériques dans lesquelles cette race vit et se développe, façonnent la physionomie de notre art à travers les siècles. Tout comme l'école italienne,

---

(1) Conway (sir Martin). *The van Eycks and their followers.* John Murray. Londres, 1921, p. 15.

la nôtre a son style propre, discernable pour tout œil un peu exercé, quelle que soit l'époque des œuvres. Ces particularités ethniques s'affirment à travers le temps et vont se perpétuant jusqu'à nos jours dans des œuvres souvent dignes du passé. Toutefois chacun des grands siècles de notre floraison artistique, y compris le XIX^e^, a des caractères particuliers qui le différencient de ce qui précède et de ce qui suit et dont l'origine est dans des causes économiques, des régimes politiques, une certaine température sociale, des courants moraux, des influences étrangères. La physionomie de l'école reçoit ainsi la marque d'un siècle, d'une période, d'une époque et le *style ethnique* se combine avec le *style historique.* Ce dernier rallie les unités innombrables d'une foule contemporaine et s'impose à des peuples différents, tout en laissant parler plus ou moins vivement l'âme de chaque milieu.

Les particularités très marquées de nos différents styles historiques, pas plus que la multiplicité des centres de production, ni même le bilinguisme, ne rompent l'unité de notre école. Nous soulignerons cette unité — et l'on n'a pas encore tenté l'entreprise pour l'ensemble de notre peinture — dans les aspirations « nationales » de nos maîtres, leurs mérites techniques, leur intelligence spéciale des formes, de l'espace, de la lumière. La recherche de cette permanence interne de notre histoire artistique sera, nous n'osons point dire notre *idée maîtresse,* mais en tout cas une sorte de chaîne conductrice dans notre travail.

* * *

Comprenant les comtés de Flandre, d'Artois, de Hainaut, de Namur, de Zélande et de Hollande, les duchés de Brabant, de Limbourg, de Gueldre et le pays de Liége — autant dire la Belgique et la Hollande actuelles avec une portion de la France septentrionale — les anciens Pays-Bas formèrent aux XIV^e^ et XV^e^ siècles et pendant une grande partie du XVI^e^, un tout artistique indivisible. Appliquée à tous les artistes originaires de ces régions, la désignation de *flamand,* qui rigoureusement devrait se limiter aux artistes nés dans le comté de Flandre, est donc d'un usage arbitraire. L'importance

artistique de la Flandre proprement dite est d'ailleurs plus apparente que réelle. Au XV^e^ siècle, aucun grand peintre du milieu brugeois n'est né à Bruges. Les protecteurs de notre peinture sont souvent des étrangers : Arnulfini, Nicolas Rolin, Lionel d'Este, Alphonse d'Aragon, Frédéric d'Urbin. Tomaso Portinari, Jacopo Tani. Mais l'importance sociale des Flandres et sans doute aussi le rôle maritime et commercial de Bruges, puis d'Anvers, furent tels que le mot *flamand* se répandit dans le monde et désigna tout ce qui venait de la Belgique et de la Hollande. Qu'ils fussent d'extraction thioise ou romane, qu'ils parlassent flamand, wallon ou français, les maîtres des anciens Pays-Bas s'appelaient *fiamminghi* en Italie, *flamencos* en Espagne. Et cet usage ne varia point au XVII^e^ siècle. Parfois les sbires romains, en dressant procès-verbal à nos bruyants compatriotes distinguaient les Wallons en les qualifiant dans leurs registres de police de *fiamminghi vallone!* Il n'en est pas moins vrai que l'art des Pays-Bas septentrionaux (Hollande) faisant corps, aux XIV^e^, XV^e^ siècles et durant une grande partie du XVI^e^, avec celui des Pays-Bas méridionaux (Belgique), il est plus scientifique de ranger tous les artistes de ce temps et de ce milieu sous la rubrique : *Ecole des Anciens Pays-Bas.*

Viennent les querelles religieuses ; le Nord se sépare du Sud ; l'école se divise en deux domaines distincts et également glorieux : d'une part l'école *hollandaise*, illustrée par Rembrandt ; de l'autre l'école gouvernée par Pierre-Paul Rubens, que l'on appelle *flamande*, bien que le centre en soit Anvers et qu'Anvers n'appartienne point au comté de Flandre. Malgré les guerres, les changements politiques, la rupture avec la Hollande, malgré l'avènement d'un style *historique* nouveau, la peinture anversoise du XVII^e^ siècle perpétue d'ailleurs le génie de nos « primitifs » et affirme la pérennité de notre idéal ethnique. Elle est la suite et le développement des siècles antérieurs. Gardons lui le qualificatif de *flamande;* si le terme ne trouve sa justification ni dans l'histoire, ni dans la géographie, il s'explique par la plus vivante des traditions

Ce qu'on nommait jadis *l'art flamand* se voit donc partagé par les historiens modernes en deux grands tronçons : l'art des anciens Pays-Bas allant

jusqu'aux guerres de religion, et l'école flamande du XVII[e] siècle. Il est impossible pour la première de ces périodes de détacher les maîtres du Nord de ceux du Sud, c'est-à-dire les artistes de Hollande de ceux de Belgique ; ce sont d'ailleurs les villes de la Belgique actuelle qui jettent à ce moment le plus vif éclat artistique et attirent les grands maîtres des régions hollandaise et française. Pour faire l'histoire de notre peinture aux XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles, nous aurons donc à parler de quelques foyers « hollandais » et « français » aussi bien que des centres « belges ». Pour ce qui est de notre production du XVII[e] siècle nous ne pouvons que lui conserver la désignation d'école flamande. Notre ouvrage se composera donc de deux parties : *Ecole des Anciens Pays-Bas,* et *Ecole flamande des XVII[e] et XVIII[e] siècles.*

* * *

Pour le titre général de notre travail nous avons cru pouvoir tenir compte du phénomène historique d'attraction qui a fait de la production artistique des anciens Pays-Bas l'expression par excellence du génie *flamand.* La partie a eu raison du tout. Peut-être cette notion ne s'est-elle formée qu'à la fin du XVI[e] siècle ; elle a pris tout de suite une valeur rétrospective en même temps qu'elle se maintenait pour les foyers nouveaux de notre art. En sorte que tout le monde s'entend sur la valeur traditionnelle des mots : *Peinture flamande.* C'est l'art de Bruges, de Gand, de Tournai, de Bruxelles, de Louvain, de Harlem, de Valenciennes au XV[e] siècle ; c'est l'art des mêmes centres pour une bonne partie du XVI[e], et, à partir du XVII[e] siècle, c'est proprement la peinture des provinces formant la Belgique actuelle. Pourquoi ne pas écrire une *Histoire générale de la peinture belge ?* Parce que l'histoire de nos primitifs n'est pas détachable de celle des Hollandais et Français du Nord. On ne nous chicanera donc pas, espérons-le, si tout en précisant les deux grandes divisions de notre art par des sous-titres, nous consacrons une très vieille tradition par notre titre général.

* * *

Que les tendances artistiques des Pays-Bas septentrionaux — la Hollande d'aujourd'hui — et des centres flamands de la Belgique actuelle soient restées longtemps identiques (XIV^{e}, XV^{e} siècles et grande partie du XVI^{e}) c'est ce que semblerait devoir expliquer l'unité du langage. Cette unité pourtant n'a pas empêché la peinture hollandaise du XVII^{e} siècle d'être fort différente de l'école rubénienne. Les artistes des Pays-Bas méridionaux (Belgique actuelle), ont par contre formé de tout temps une seule et même famille, avec des apparences d'autonomie chez les Liégeois du XVII^{e} siècle. Les gens du Nord, c'est-à-dire les Hollandais, faisaient originairement partie de cette « école » et s'en sont détachés au temps de Rubens. La langue n'a rien à voir en cette affaire. D'autre part la dualité linguistique des Pays-Bas méridionaux n'a jamais nui à la floraison d'un idéal commun aux Thiois (Flamands, Brabançons, Limbourgeois etc. parlant la langue néerlandaise) et aux Wallons se servant de dialectes romans. Nos frontières linguistiques étaient sans rapport d'ailleurs avec les frontières politiques. Ne craignons pas à ce propos de rappeler des faits connus mais insuffisamment répandus. L'organisation politique et ecclésiastique favorisait la pénétration française dans la partie thioise et l'action germanique dans les régions romanes. Il en fut ainsi dès le haut Moyen âge. Le bilinguisme, en conséquence, s'imposa de tout temps aux habitants des Pays-Bas méridionaux. Moines flamands et wallons faisaient bon ménage dans les abbayes et s'appliquaient à choisir des abbés bilingues. Froissart connaissait le flamand. La Flandre relevant de la couronne se pénétra de civilisation française du XII^{e} siècle au XIV^{e} et pendant longtemps le grand fief compta un nombre équivalent de Flamands thiois et de Flamands d'origine romane. Les gens d'Arras étaient tenus pour Flamands tout comme ceux de Bruges, de Gand, d'Ypres. Sorte de « république municipale » entre la Flandre et le Hainaut, Tournai, ville de langue française, avait plus de rapports avec les villes flamandes ressortissant à son siège épiscopal, qu'avec les autres villes wallonnes. Liége, la grande cité lotharingienne, aujourd'hui capitale de la Belgique romane, attirait (et attire encore) de nombreux habitants de langue thioise.

En dépit de la dualité linguistique, l'unité latente des Pays-Bas méridionaux ne cessa de se fortifier, et quand Philippe le Bon soumit à son pouvoir la presque totalité des régions thioises et wallonnes, l'œuvre de fusion était accomplie.

* * *

Nos grands maîtres des XV^e^ et XVII^e^ siècles ont bénéficié longtemps d'une admiration spéciale. La grandeur du XVI^e^ siècle était méconnue et l'on oublie trop vite qu'alors vécut Bruegel l'ancien. Etudié de près, notre XVIII^e^ siècle réserve d'agréables surprises; et quelques artistes du XIX^e^ siècle: Leys, de Braekeleer, Artan, Louis Dubois, les Stevens, Ch. de Groux, Constantin Meunier, Stobbaerts, se placent au rang des grands ancêtres. Peut-être mènerons-nous un jour notre *Histoire* jusqu'à ces modernes, voire jusqu'à nos contemporains. Mais une limite s'impose. Un chapitre liminaire présentera les maîtres et les œuvres du XIV^e^ siècle. Puissions-nous avec l'aide de l'éditeur le plus averti et le plus dévoué du monde, accomplir notre tâche sans lenteurs excessives et avec le soin désirable.

AVANT LES VAN EYCK

Au début de notre *quattrocento*, les frères Hubert et Jean van Eyck, nés au Pays de Liége et finalement fixés en Flandre — Hubert à Gand, Jean à Bruges — non seulement harmonisent les aspirations des provinces les plus opposées, mais dressent au seuil de la peinture des anciens Pays-Bas un monument, le Retable de l'Agneau, qui résume comme l'écrivait un voyageur des temps bourguignons « tout l'art de peindre ». C'est pourquoi il est permis de parler du miracle des van Eyck. Les peintres de l'Agneau ont eu des précurseurs, ou plutôt des prédécesseurs. Tout comme l'éclosion eyckienne, la formation et les directions de la période pré-eyckienne sont encore pleines d'inconnues : énigmes archéologiques, techniques, historiques. Les origines de notre peinture nationale s'enveloppent d'obscurités. Dans ce premier chapitre de notre *Histoire*, nous tâcherons d'en dissiper quelques-unes par l'essai d'un nouvel enchaînement des faits, d'un contrôle nouveau des hypothèses et surtout d'un examen personnel des œuvres. Après quoi nous aborderons avec les van Eyck l'étude des peintures et des maîtres consacrés par les siècles.

***

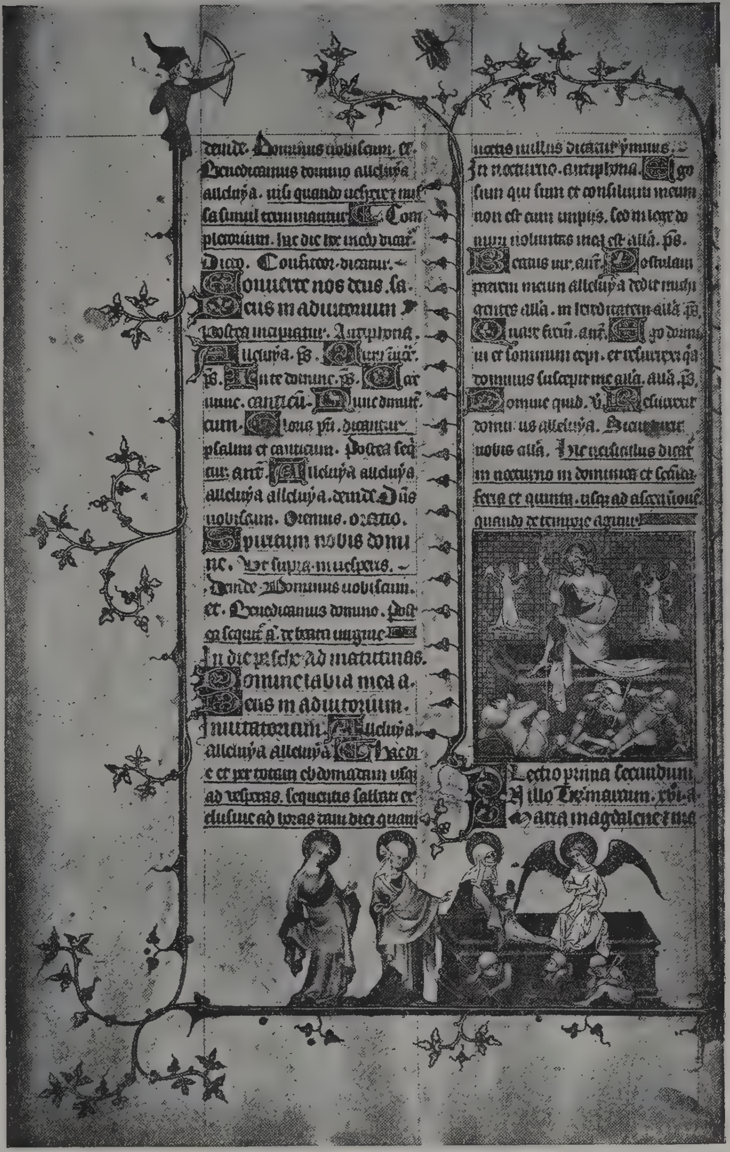
Trop souvent réduite à expliquer le phénomène artistique par des influences de peuple à peuple, d'artistes à artistes, la critique moderne a fini par négliger complètement la richesse, la culture, la température morale du milieu natal de nos maîtres. Les méthodes tainiennes gardent bien quelque efficacité et nous pouvons y revenir un instant. Le climat, la nature du sol font du Belge un homme énergique, laborieux, sans crainte devant l'obstacle. Les riverains de la mer luttèrent contre les flots, amendèrent courageusement une terre ingrate, devinrent des marins intrépides. Ils habitaient le terminus de la grande route qui, traversant l'Europe de Venise à Bruges, se raccordait par la voie maritime, d'une part à l'Angleterre et aux ports de la Baltique, de l'autre aux cités levantines et à l'Orient lointain. Nous fûmes de bonne heure des voyageurs et de grands commerçants. Nous fûmes aussi de grands fabricants. Les Flamands allaient chercher la laine brute des moutons

élevés dans les plaines du Surrey; ils la travaillaient; ils en tiraient la richesse. Nous devînmes les tisserands de l'Europe et, peuple démocratique, nous méritâmes de voir naître chez nous l'ordre très noble de la Toison d'Or. Enrichis, nos bourgeois s'attachèrent puissamment à leurs cités où leurs gildes à buts sociaux, politiques, religieux, assurèrent l'ordre, organisèrent l'opulence, et même façonnèrent le visage des places et des rues. La Belgique monumentale nie fièrement que nos villes fussent — comme on l'a dit — préoccupées seulement de marchandise. Dès le XIV[e] siècle on construit partout des Halles, monuments symboliques de notre commerce. (Parfois même on procède à des réédifications de bâtiments antérieurs sur un plan plus vaste). Ypres termine les siennes en 1304 et dote les Flandres d'un édifice qui rivalise — rivalisait hélas! — avec les plus hauts chefs-d'œuvre de l'architecture civile. Bruges, Bruxelles, Louvain, Diest, Tirlemont viennent ensuite et même une modeste agglomération comme Thielt entend imiter ces illustres exemples. Le culte de la cité et des libertés municipales fait surgir les Beffrois, à Tournai d'abord (XIII[e] siècle) puis ailleurs; ils sont sveltes ou formidables, ou les deux à la fois, comme à Gand (début du XIV[e] siècle). La maison scabinale de Bruges remonte à 1378; elle inspire l'Hôtel de ville de Bruxelles d'où dérivent ces autres chefs-d'œuvre : Louvain et Audenarde.

La conception courante est que le réalisme et le mysticisme se partagent les ardeurs créatrices de notre tempérament ou s'harmonisent chez certains de nos maîtres. Avouons pourtant que notre réalisme médiéval ressemble fort à celui qui en France aboutit à Rabelais. De bonne heure les Français apprécièrent notre vie plantureuse et celle de Bruxelles au XIV[e] siècle fut célébrée dans un rondeau par Eustache Deschamps :

Bruxelle, adieu, où les bains sont jolys,
Les estuves, les fillettes plaisans !
Adieu, beauté, liesse et tous déliz !
Belles chambres, vins de Rin, molz liz,
Connins, plouviers, et capons et fesans,
Compaignie douce et courtoises gens,
Adieu, beauté, liesse et tous déliz.

On aimait bien manger et bien boire — au cours de toute notre existence collective Jordaens aurait trouvé des sujets — et les *sotternyen* ou farces dialoguées apprennent que les femmes n'étaient pas toujours des exemples de

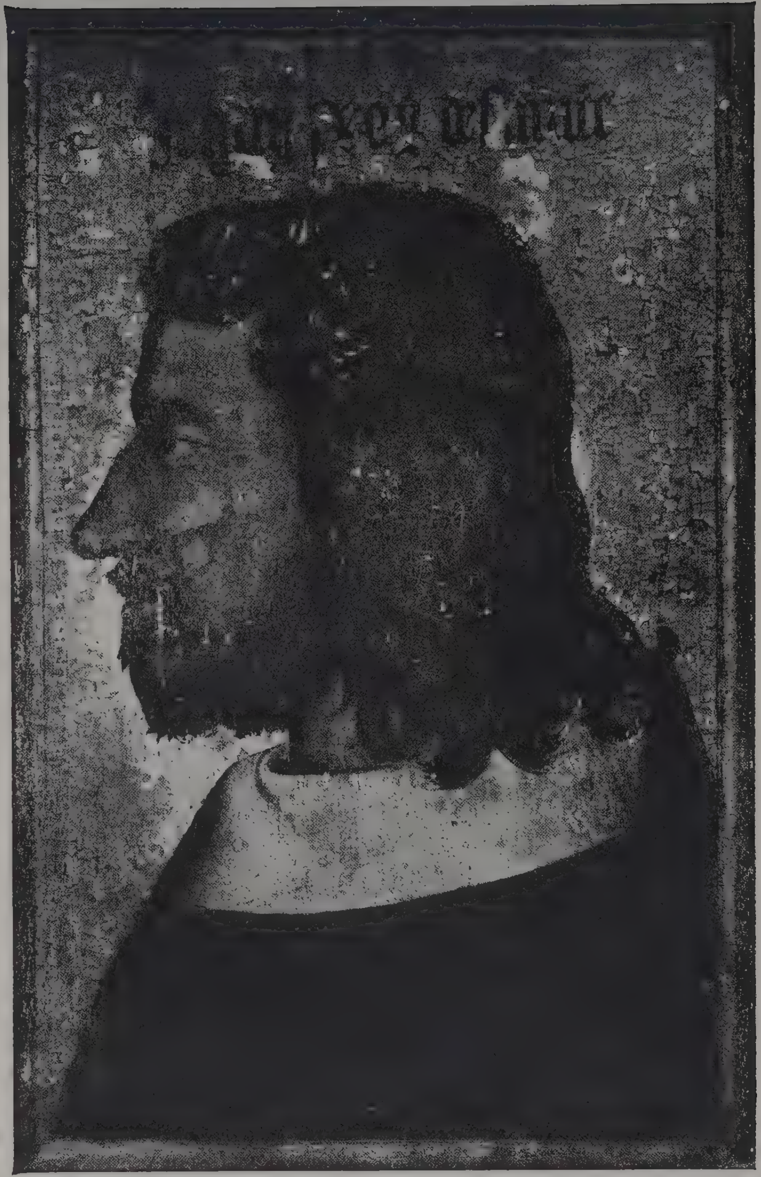


1. — JEAN PUCELLE

La Résurrection. Les Saintes Femmes au Tombeau.

(Bréviaire de Belleville)

(*Bibliothèque Nationale, Paris*)



2. — ART FRANÇAIS (?). ENTRE 1350 ET 1357.

Portrait de Jean le Bon.

(*Musée du Louvre*)

sobriété. Se plaignant de sa moitié, un personnage dit : « Elle ne s'arrête pas, dût-elle en crever, avant qu'elle n'ait humé tout son gobelet, et à défaut de gobelet, elle met le pot à la bouche et ne le dépose qu'après en avoir vu le fond ». Par contre le *Lekenspiegel* ou traité de bienséance, consigne des règles d'une politesse toute moderne et des maximes d'un sentiment raffiné: « Ne critique ta femme qu'avec douceur et jamais en présence d'étrangers. » — « La maison est un sanctuaire intime; on doit éviter d'aller déranger chez eux même des amis.» Qu'on ne s'étonne point que le mot *flämisch* fût devenu en Allemagne synonyme de civilisé et de délicat. Religieuse dans son tréfonds — et l'on sait que l'*Imitation de Jésus-Christ,* petit traité de mysticisme pratique et familier, est né du génie flamand, comme aussi l'institution si pratique des Béguinages, — cette civilisation, qui a ses ombres, n'est pas uniquement d'essence locale. Dès le début du XIV^{e} siècle, grâce à nos rapports avec la France et l'Italie, la toilette féminine était à l'apogée. Vénitiens, Gênois, Pisans, connus sous le nom général de Lombards, venaient échanger à Bruges les tissus italiens et orientaux, les produits de la Perse et des Indes contre les marchandises néerlandaises, suédoises et danoises. Bruges était donc une porte ouverte à ces « ouvraiges de Lombardie » que nous aurons plus loin l'occasion de définir. La pensée et la haute culture étrangères pénétraient l'élite; pour leurs études supérieures, nos jeunes gens s'expatriaient, se rendaient à Oxford, Orléans, Montpellier, Salerne, mais surtout à Bologne et à Paris.

***

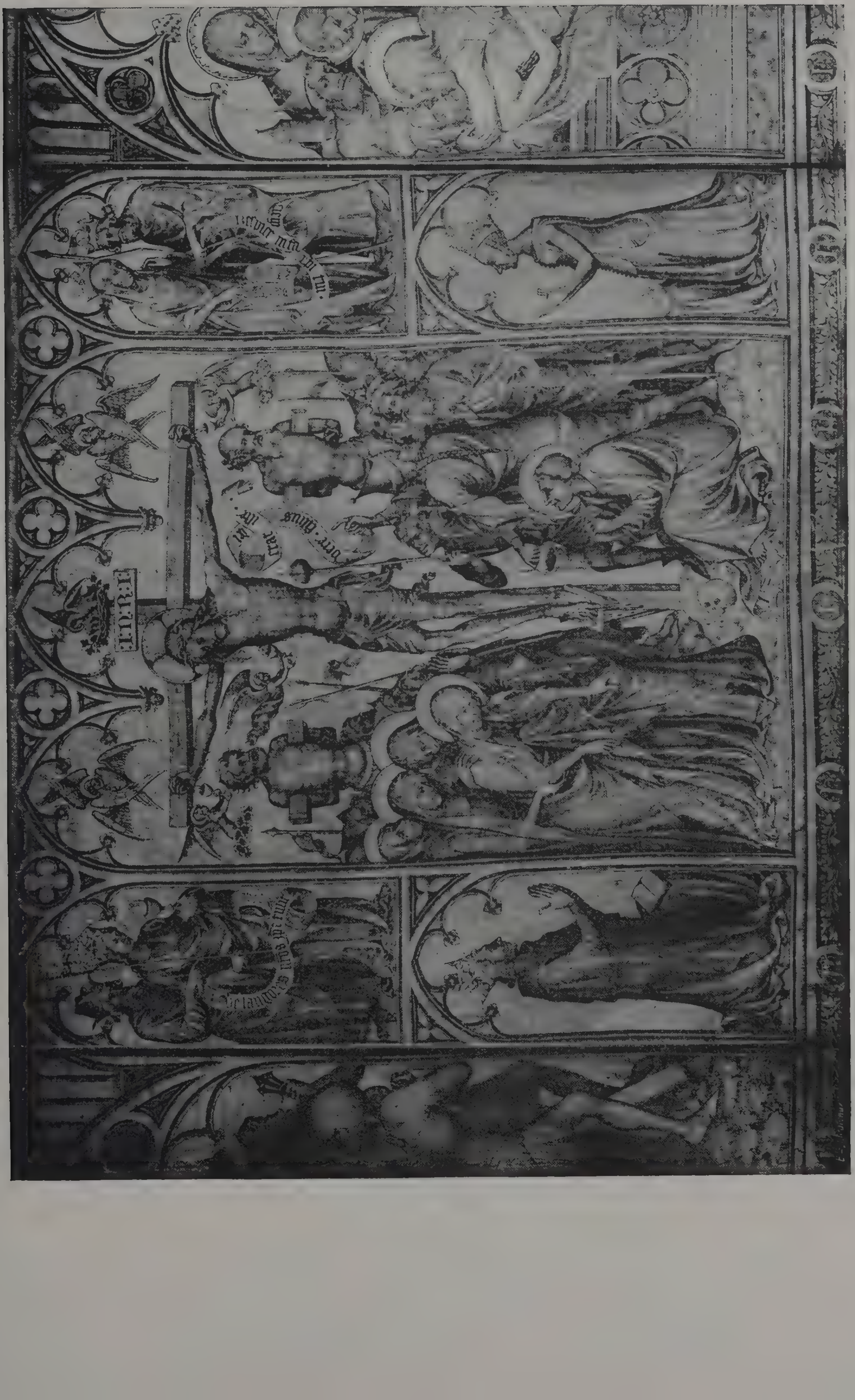
Un esprit nouveau se dessine dans le courant du XIV^{e} siècle. On se détache peu à peu du spiritualisme désintéressé, des vérités immatérielles qui avaient ennobli le Moyen âge; on commence à se passionner pour la nature tangible, pour les propriétés réelles des choses. Certes les cathédrales ne sont que « vie et mouvement »; l'Eglise fut « l'arche qui accueille toute créature. » Peu de périodes rivalisent avec l'art du gothique primitif pour le souci partout apparent de la réalité et de la vérité. Rendre avec sincérité le spectacle du monde était comme un acte de foi. Mais pour l'homme médiéval, l'univers visible était un symbole; à travers l'enveloppe des choses, à travers leur réalité, on voulait atteindre l'enseignement de Dieu, car « toute créature est l'ombre de la vérité et de la vie » (Honorius d'Autun). Une forme n'avait de valeur que si elle revêtait un sens symbolique; elle était

l'image d'une pensée; et l'idée que nous nous faisons des choses avait pour le Moyen âge plus de réalité et d'intérêt que les choses mêmes.

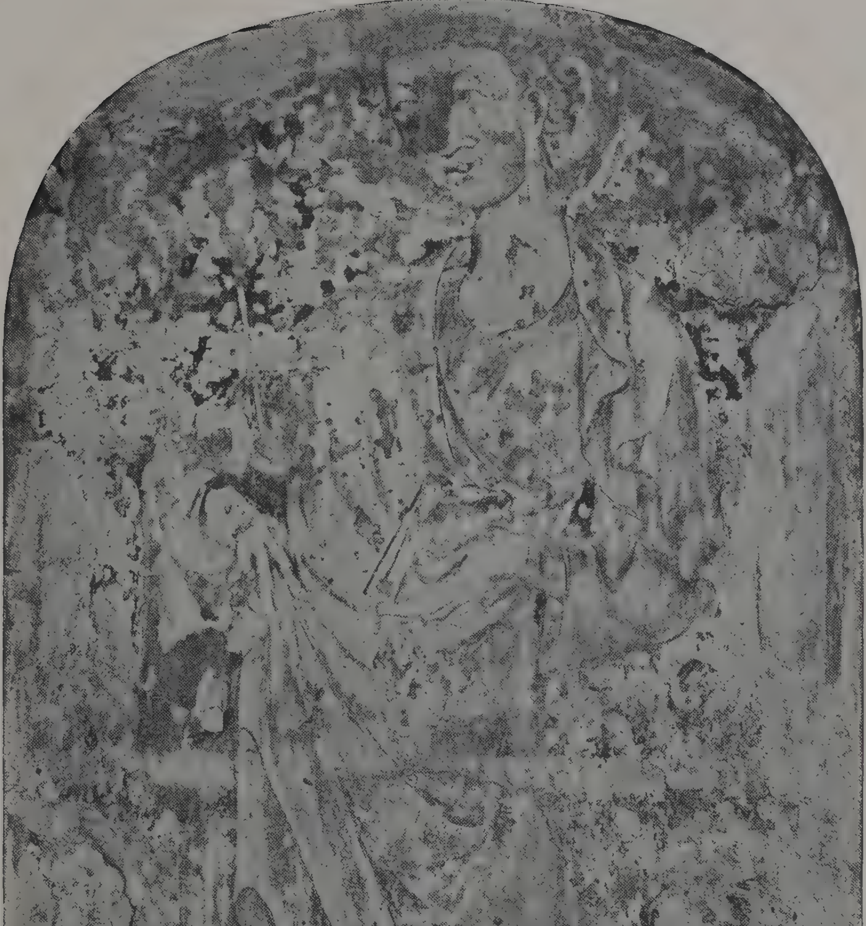
Le XIV^e siècle réagit contre ces abstractions. La civilisation changeait d'aspect. La chevalerie mourait tandis que cessaient les croisades; une autre aristocratie se formait, mélangeant les dignitaires, les bourgeois enrichis, les nobles de race, les banquiers parvenus, — et ce qui se passait à Paris, centre de l'art septentrional, se produisait sans doute un peu partout. Dans cette société nouvelle, l'argent, la pompe, les honneurs jouaient un rôle puissant, ruinaient les aspirations gothiques (elles survécurent d'ailleurs longtemps), calmaient l'enthousiasme qui avait engendré les cathédrales. L'architecture et la sculpture perdirent leur austérité monumentale. Les constructeurs inclinèrent vers le pittoresque; la solennité de la statuaire s'humanisa; la Vierge se mit à sourire; l'Enfant tendit sa main vers le fidèle... Un nouveau mysticisme poussa vers la dévotion individuelle, vers la religion intime et en quelque sorte privée, favorable au développement d'un art plus familier. On sait le charme des assemblées paradisiaques imaginées par les maîtres rhénans. Dans un petit triptyque de Berlin, l'Enfant divin plonge ses mains dans la corbeille florale de Dorothée et veut fleurir Catherine, tandis que Barbe et Dorothée contemplent tendrement la scène. L'esprit d'une telle composition évoque celui des légendes créées par le christianisme enfant et rompt avec le caractère des retables antérieurs présentant avec majesté chaque saint dans sa niche. Le *Paradis* de Francfort, peint vingt ans plus tard, accentue cette ferveur familière. Dans un jardin clôturé par les murailles d'un castel féodal, la Vierge est plongée dans sa lecture, Dorothée cueille des cerises, Cécile et l'Enfant s'exercent à la cithare, Elisabeth boit à la fontaine, trois jeunes cavaliers rêvent et bavardent. Fleurs et arbustes abondent, le ciel est bleu, tous les oiseaux sont apprivoisés, c'est le ciel sur la terre ou c'est la pure joie terrestre dans le ciel. L'enluminure faite pour la dévotion personnelle ne négligea point l'enseignement de ce nouveau mysticisme. Le *Paradis* de Francfort fut peint vers 1420. L'esprit qui l'a conçu est né au XIV^e siècle et les van Eyck en sont tributaires en peignant les prairies divines du Retable de l'Agneau.

* * *

Les sources d'inspiration des van Eyck et de leurs prédécesseurs ne doivent d'ailleurs être cherchées que très accidentellement en pays germanique



3. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE. Vers 1375.
Le Parement de Narbonne.
(Musée du Louvre)



4. — ART FRANCO-BRUGEOIS. Milieu du xiv^e siècle.
Portrait supposé de saint Louis.
(*Eglise Notre-Dame, Bruges*)

où les manifestations du nouvel esprit ne sont elles-mêmes que la conséquence d'un vaste mouvement international. Le génie français avait été l'interprète par excellence de l'âme gothique en toute sa pureté au XIII[e] siècle, et ce génie garde un empire puissant sur toutes les régions septentrionales au XIV[e] siècle. Paris avait été le foyer intellectuel et artistique de l'Europe et il convient de ne le point perdre de vue en touchant à n'importe quel domaine médiéval. Son Université était célèbre dans le monde catholique tout entier; la langue française étendait son prestige sur l'Italie, les Flandres, l'Angleterre, l'Allemagne; Brunetto Latini écrivait en français son *Trésor* « parce que la perlure de France est plus commune à toutes gens, plus délectable à ouïr que nulle autre. » La *Chanson de Roland* faisait « le tour de l'Europe dans la besace des trouvères». On copiait partout les chefs-d'œuvre de l'architecture ogivale née dans l'Ile-de-France, — l'*opus francigenum* comme l'appelaient les Allemands. Les meilleurs enlumineurs habitaient Paris et leur art était assez fameux pour que Dante en parlât dans son *Purgatoire*, cet art dit-il

Ch'alluminare è chiamata in Parisi.

Peu s'en fallut que l'Alighieri, suivant l'exemple du bon messer Brunetto, n'écrivît son *poema sacro* dans la langue de Jehan de Meung. Mais ce grand nom de Dante marque une ère nouvelle. Dans le domaine littéraire l'initiative échappe à la France; il en est de même dans celui de la peinture; les trécentistes de Florence et de Sienne — Giotto, Orcagna, Duccio, Simone di Martino — sont les grands maîtres de la chrétienté et rien n'est comparable à cette floraison italienne. Paris n'en reste pas moins la capitale de l'art septentrional. L'attraction parisienne, le raffinement de la civilisation française, nos rapports politiques, intellectuels, économiques avec la France, déterminent l'exode en masse de nos meilleurs artistes vers le royaume des Valois. Ils devaient y règner et dominer sans conteste.

Ce Paris où les comtes de Flandre, d'Artois, de Hainaut avaient des hôtels tout comme les ducs d'Anjou, de Bourgogne, de Berry, où séjournaient des souverains de toutes nations, où affluaient «les très subtils faiseurs d'images de toutes sortes soit en sculptures, soit en peintures » (Jean de Jaudun), des calligraphes, des orfèvres, des musiciens « souverains harpeurs, joueurs à la rebec, corneurs à la turelurette et aux fleutes » énumérés complaisamment par Gilles de Metz, ce Paris du XIV[e], spécialement celui de Charles V et de Charles VI, exerce un pouvoir tentaculaire. C'est une auberge de princes où

curieux et artistes abondent comme en temps d'exposition universelle et qui, toutes proportions gardées, ressemble au Paris du second Empire. « Si le grave abbé Suger et son dévot roi Louis VII — dit Michelet, — s'étaient réveillés du fond de leurs caveaux, au bruit des étranges fêtes que Charles VI donna dans l'abbaye de Saint-Denis... ils se seraient signés de la tête aux pieds et bien volontiers recouchés dans leur linceul... Grand eût été leur scandale quand la salle se serait remplie des monstrueux costumes de ce temps, des immorales et fantastiques parures... D'abord des hommes-femmes gracieusement attifés et traînant mollement des robes de douze aunes; d'autres se dessinant dans leur jaquette de Bohême avec des chausses collantes, mais leurs manches flottant jusqu'à terre. Ici des hommes-bêtes, brodés de toutes espèces d'animaux; là des hommes-musiques historiés de notes qu'on chantait devant ou derrière. » (Charles d'Orléans fit en effet broder en perles sur ses manches la chanson: *Madame, je suis plus joyeulx.)* Que Michelet dramatise ou non, il évoque la couleur du temps, fait sentir que ces spectacles et féeries colorées étaient propres à séduire les peintres, et l'historien semble transposer une page des *Heures* de Chantilly.

Ce « mouvement » parisien doit son éclat aux Valois. Déjà sous Charles V qui règne de 1364 à 1380, Paris détient l'hégémonie artistique de l'Europe septentrionale. Ses trois frères Jean, duc de Berry, Philippe, duc de Bourgogne, Louis, duc d'Anjou, — les trois grands ducs, — laissent le renom de mécènes illustres et c'est grâce à eux que les quarante années du règne mouvementé de Charles VI (de 1380 à 1420) apparaissent comme l'époque sinon la plus haute, du moins la plus brillante de l'art médiéval français au point d'avoir tous les caractères d'une Avant-Renaissance. Celle-ci contribue à l'orientation de l'art vers la beauté profane et galante, accentue la laïcisation artistique, rend certains domaines (enluminure, tapisserie) plus ouverts aux sujets, motifs et sentiments que l'on nomme pour la chanson de geste, la *matière française.* Et cette matière impressionne sans conteste nos artistes. Mais l'existence même de ces artistes, leur nombre, leur indéniable influence, leurs succès auprès des grands mécènes — le roi, les ducs, — le *rôle directeur* que nos maîtres jouèrent en France, comment expliquer le moins du monde ces faits par le rayonnement et l'attrait de la vie parisienne ? Pourquoi donc a-t-on fini par prêter une physionomie toute française à nos maîtres ?

Constatant au XIV^e^ siècle, la persistance chez nous de certaines tradi-

5. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS. XIV^{e} SIÈCLE (HARLEM?).
Le Calvaire de Hendrik van Ryn.
(*Musée d'Anvers*)

tions du XIII[e] — le grand siècle français — nous avons écrit, il y a plus de vingt ans dans notre *Essai sur Bruges* : « Pendant la plus grande partie du XIV[e] siècle, l'art flamand, malgré tout, reste dans la plupart de ses formes, un reflet de l'inspiration française » et nous avons illustré notre conviction d'alors d'une série d'exemples avant que R. Koechlin n'appliquât la thèse à la sculpture pour conclure à notre étroite soumission à l'égard des ateliers de France. Nous pensons que cette soumission doit être réduite à l'identité de certaines de nos tendances avec celles de nos voisins. Nous portons la marque spéciale de l'époque, l'empreinte d'un style historique qui ne doit faire méconnaître ni la fertilité, ni l'originalité artistique de ces vieilles terres où, de nos jours, comme à l'aurore de notre vie nationale, les artistes sont légion.

Il y a-t-il un style proprement français au XIV[e] siècle ? Oui. Quels sont ses caractères ? Remontons au grand miniaturiste Jean Pucelle, hier encore inconnu, aujourd'hui célèbre dans le monde érudit, et à qui sans doute est dû l'éveil du sentiment pictural en France. Examinons surtout son *Bréviaire de Belleville* (Bibliothèque nationale, Paris) qu'il termina avant 1343 en collaboration avec les enlumineurs Mahiet, Ancelet et J. Chevrier. L'ampleur des draperies s'accommode d'une extrême fluidité ; elles enveloppent largement les personnages, se relèvent généralement sur l'un des bras pour en retomber en ondes verticales, en tuyautage savamment multiplié qui, combiné avec le hanchement médiéval des silhouettes, imprime à l'ensemble une grâce maniériste. Le trait du XIII[e] siècle, ornant les contours à l'imitation du procédé des verriers, a disparu pour faire place à des tentatives de modelé dans le coloris. Le caractère plastique est marqué et le système des draperies dérive sans doute de la sculpture. Où est-il né ? En France ou en Italie ? Je le note dans la *Porte* d'André de Pise au Baptistère de Florence (achevée en 1330). Et je le souligne, de préférence à la nouveauté du décor, laquelle remonte à l'enlumineur Honoré, maître de Jean Pucelle, de préférence aussi à la représentation des mois, motifs depuis longtemps exploités par les sculpteurs, de préférence enfin au parallélisme symbolique et traditionnel des figures d'apôtres et de prophètes, — car les phases successives d'une évolution artistique ne s'éclairent que par l'étude des formes. Pour ses *Heures* de Jeanne d'Evreux (coll. Maurice de Rothschild) exécutées entre 1325 et 1328, Jean Pucelle emprunte des scènes, des personnages au célèbre retable de Duccio, la *Maesta,* conservée à Sienne et terminée en 1311. La *Crucifixion* et la *Mise*

au Tombeau de ces *Heures* trouvent leur prototype dans le chef-d'œuvre siennois. Mais il s'agit d'emprunts iconographiques et non d'une dépendance de style. Or la plasticité de Pucelle, souple, fluide, élégante, nuancée de maniérisme raffiné va caractériser longtemps le style français, dans les œuvres du *Maître aux Boqueteaux* (un anonyme qui continue Jean Pucelle), dans le célèbre *Parement de Narbonne,* du Louvre, peint au trait noir sur soie blanchâtre vers 1375 et développant : la *Crucifixion* au centre avec, à gauche Charles V agenouillé, surmonté de la *Vraie Foi* et plus loin le *Portement de Croix,* la *Flagellation* et le *Baiser de Judas;* à droite la reine Jeanne sous la *Synagogue* et suivie de la *Mise au Tombeau,* la *Descente aux Limbes* et le *Divin Jardinier.*

Ce *Parement* est une décoration d'autel; il fait songer à un polyptyque traité en bas-relief avec les scènes encadrées d'arcatures. Une timide tentative de portrait dans les figures des souverains (un repentir amplifie le nez de la reine Jeanne) ; des inflexions siennoises dans les Saintes Femmes et la Vierge enlaçant le Christ mort; des soldats et bourreaux groupés comme chez Duccio et Simone di Martino, et parmi lesquels des tresses chinoises témoignent d'un orientalisme enseigné sans doute par Sienne; des figures vraiment sculpturales comme la *Vraie Foi* et la *Synagogue;* enfin dans l'ensemble une plasticité fluide, ondoyante, qui s'accorde avec le hanchement de certaines silhouettes et le système maniériste des draperies tuyautées; — telles sont les principales particularités du *Parement.* Chef-d'œuvre d'un art abstrait, latin, classique. Les imperfections et conventions inhérentes à l'époque (torses triangulaires, allongements des doigts aux pieds et aux mains, effilement tirebouchonné des chevelures masculines, absence de liaison entre le sol et les figures, ignorance des notions d'espace et de perspective, et, par le fait, impuissance à concevoir un décor à l'échelle, celui des arbres notamment), ne nuisent point à l'exquis sentiment des lignes, du modelé, du rythme, à l'expression d'un idéal — préracinien — qui ne sera sans doute abandonné qu'à regret et quand surgiront des génies de la taille d'un Claes Sluter, d'un Hubert ou d'un Jean van Eyck. De telles soies peintes ont été exécutées notamment par un peintre du roi, Girart d'Orléans (mort en 1378), lequel appartenait à une dynastie d'artistes souvent cités, tout comme Jean d'Orléans, mentionné comme peintre de Charles V à partir de 1364. Ni Jean, ni Girart ne semblent les auteurs du *Parement* que l'on croyait

6. — ART FRANCO-GANTOIS. Vers 1375.
La Cène.
(*Hôpital de la Biloque, Gand*)

7. — ART FRANCO-GANTOIS
Christ et Apôtre. Détail de la Cène.
(*Hôpital de la Biloque, Gand*)

jadis d'origine flamande. Serait-elle d'un artiste de chez nous, l'œuvre n'en resterait pas moins une création de l'esprit français (1).

On a prononcé également le nom de Girart d'Orléans devant le *Portrait de Jean le Bon,* exécuté entre 1350 et 1357, qui du Cabinet des Manuscrits de Paris vient de passer au Louvre. Mais s'il est l'auteur du *Portrait,* on ne peut le tenir pour le peintre raffiné du *Parement. Jean le Bon* est d'une autre main, celle d'un imitateur assez servile des Italiens, ou peut-être d'un Italien même. La bouche est rendue avec une puissance brutale, mais le comte Durrieu dénonce dans le dessin des lèvres et de l'œil le parti-pris de l'école florentine-siennoise à laquelle appartient le décorateur de la Chapelle des Espagnols. Et devant cette œuvre de peinture proprement dite, avouons que nous ne partageons pas la robuste foi des archéologues pour qui peintres et illustrateurs de livres sont littéralement confondus. Les textes établissent une distinction; dans l'article des comptes des ducs de Bourgogne relatif au payement des *ystoires* (c'est-à-dire des sujets) illustrant une Bible en français exécutée pour Philippe le Hardi, l'un des auteurs Jacques Coene est qualifié de *peintre,* les deux autres, Ymbert Stainier et Haincelain de Haguenot, d'*enlumineurs.* Ces collaborations supposent nécessairement des similitudes dans les tendances artistiques, la condition sociale et la façon de vivre de ceux qu'elles associent au même travail.

***

Ce style français dont le *Parement* est un parangon, se déforme sous des influences étrangères, (flamandes principalement sinon exclusivement,) dans le dernier quart du XIVe siècle. Assez de documents attestent, en Belgique même, l'importance de notre production artistique et la poussée évolutive qui l'anime. Point de départ, l'art français reste longtemps le guide comme nous le constatâmes avant la critique française. La figure de grandeur naturelle — *Portrait supposé de saint Louis* — peinte dans le déambulatoire

(1) L'auteur du *Parement* eut une influence sur tous les artistes du pinceau. Une *Mitre* de soie (musée de Cluny) sur laquelle sont peints à l'encre de Chine l'*Ensevelissement* et la *Résurrection* relève de lui. Les enlumineurs subirent également son action. Peut-être fut-il lui-même *illuminator.* Son chef-d'œuvre dans ce genre serait (pour Hulin de Loo) un *Christ de saint Grégoire,* décorant le fragment des *Heures* du duc de Berry conservé chez Maurice de Rothschild. Hulin fait entrer également dans le cycle des œuvres de ce maître des enluminures des mêmes *Heures,* mais illustrant la partie possédée par le prince Trivulzio à Milan.

de Notre-Dame à Bruges, emprunte aux sculpteurs français contemporains son hanchement prononcé, la mièvrerie gracieuse de l'attitude, la disposition des plis agglomérant sous le bras des volutes allongées. — Au musée d'Anvers est un *Calvaire* de dimensions importantes, à fond d'or gaufré, montrant le donateur Hendrik van Ryn, agenouillé devant la Croix et présenté par l'Evangéliste auquel la Vierge fait pendant. Une inscription sur le cadre dit que le tableau ornait en 1363 un autel érigé à l'église Saint-Jean d'Utrecht par le prévôt et archidiacre Hendrik van Ryn. Le Christ, très ascétique, ne diffère point des Christs de bois du XIII[e] siècle; l'élégance mièvre de la Vierge, le tuyautage de son manteau révèlent l'action des ateliers français. Faut-il voir dans l'élancement des figures et l'allongement du visage de saint Jean, une annonce du style de Harlem tel que Dierik Bouts le fixa? Mais des caractères semblables font l'originalité du *Parement de Narbonne*. — Au même musée un *Couronnement de la Vierge*, cruellement restauré, est une œuvre franco-flamande de la fin du XIV[e] siècle; le siège et les volutes des manteaux font penser à Beauneveu. — Les fresques de la Biloque à Gand, peintes à la détrempe, s'écartent, tout comme les miniatures de Jean Pucelle, d'un style purement linéaire dans le manteau légèrement modelé du Christ bénissant sa mère devant une tapisserie à rinceaux que soutiennent trois anges. Et le *Saint Christophe* que l'on voit au même Hôpital de la Biloque relève aussi du style français par le hanchement de la figure, le maniérisme des plis ondoyants à dispositions serpentines qui contraste avec la sévérité auguste du personnage. Une *Cène* remise récemment à jour dans le même Hôpital et datant des environs de 1375 porte les caractères français dans la plupart des figures d'apôtres, avec parfois on ne sait quelle expression farouche trahissant le désir d'individualiser les physionomies dans un sens réaliste; mais la tête du Seigneur, ample, majestueuse et peinte sans doute en dernier lieu, a de frappantes ressemblances avec le Christ si parfaitement romain que Cavallini dressa dans son *Jugement dernier* de Sainte-Cécile-du-Transtévère à la fin du XIII[e] siècle. Française dans l'ensemble, (les portraits des comtes de Flandre qui furent peints par Jean de Hasselt à Notre-Dame de Courtrai entre 1360 et 1380, et repeints de nos jours, en témoignaient aussi) notre production laisse pourtant démêler la vitalité d'un sang jeune et neuf. La sculpture à cet égard parle un langage très net; le *Sergent d'armes* du Beffroi de Gand, plus rudement taillé qu'aucune statue de cathédrale, est réaliste par l'exactitude du costume

8. — ART BRUGEOIS. Fin du xiv[e] siècle.
Le Calvaire des Tanneurs.
(*Musée de la Cathédrale Saint-Sauveur, Bruges*)

militaire: timbre conique, haubert de mailles, cubitières, targe et glaive. La part française se limite, va diminuer et nos maîtres règneront dans cette France qui fut leur éducatrice en leur transmettant parfois ce qu'elle apprenait elle-même de l'Italie.

Une œuvre extrêmement importante de la peinture septentrionale au XIV[e] siècle existe à la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges : le *Calvaire* de la Corporation des Tanneurs peint aux environs de 1390. Si la présentation iconographique de la *Crucifixion* est traditionnelle, pour les formes et l'expression nous nous écartons fort du *Parement* antérieur d'une vingtaine d'années. Disposées sur un fond d'or gaufré, les figures ont perdu leur beauté abstraite et plastique; pour le Christ, le peintre semble chercher des inspirations du côté de Cologne; il reproduit les costumes contemporains pour sainte Catherine et sainte Barbe sortant d'une niche aux extrémités et pour le légionnaire armé de la lance; son prêtre juif sacrifie à l'orientalisme transmis par les maîtres italiens dont le pathétique secoue ses Saintes Femmes. Où trouver des analogies pour sainte Catherine et sainte Barbe ? Nous avons longtemps songé aux Vierges inspirées peintes par Simone dans la Basilique d'Assise et dont des croquis ont pû être rapportés par des Flamands pèlerinant en Italie ou des Italiens émigrés à Bruges. On peut songer aussi aux idylliques figurines des *Paradis* qui touchèrent un Stefano da Zevio. Mais rappelons-nous le sens que l'on attachait au mot *flämisch*, les sentiments délicats du *Lekenspiegel* à l'égard de la femme, le luxe des Brugeoises qu'une Jeanne de Navarre prenait pour autant de reines, et convenons que la grâce, la candeur et l'éclat des deux saintes sont des vertus brugeoises qui s'épanouiront chez Memlinc et Gérard David. Ce n'est point parce que nos artistes émigrent en masse vers la France qu'ils évoluent; nous inclinons à croire qu'ils se forment complètement dans des ateliers locaux et ne partent qu'ayant atteint la pleine maîtrise. L'évolution est conditionnée par maints facteurs étrangers, — français, rhénans, italiens, voire orientaux. Elle ne s'accomplit pas moins sur place, sous l'action des forces internes propres au milieu, à la race, aux individus. Nos grands centres s'étaient assimilé toute la culture française et germanique. Nulle différence entre la noblesse de France et la nôtre; — et toute la civilisation toscane nous était connue. Notre activité avait suivi la marche internationale de nos connaissances. Ypres, Arras, Lille envoyaient des étoffes précieuses et des tapisseries dans toute l'Europe. Vers 1350 les ateliers de tapisseries les plus célèbres étaient à Paris; cinquante ans plus

tard, les grandes villes de Flandre, de Wallonie et du Nord de la France s'étaient assuré le monopole de cette grande industrie d'art. Les auteurs des cartons n'étaient point des fabricants ou des artisans, mais des peintres et de grands peintres, — ce qui suppose l'existence de véritables écoles artistiques locales. Gand et Bruges étaient les marchés de l'or du monde septentrional et le centre du commerce pour tout le Nord. L'art ajoutait au prestige des villes, un art qui ne s'incarnait pas encore dans des hommes de génie mais qui nous avertit que la richesse brugeoise, gantoise, bruxelloise, tournaisienne, n'est point la conséquence uniquement de l'esprit de lucre et de la ténacité démocratique.

***

« La Flandre émancipe l'art » dit et répète Courajod. Ne souscrivons pas sans réserve, mais soulignons ce fait : un afflux flamand (wallon et batave compris) se produit en France dès le début du XIV[e] siècle, devient si considérable sous les règnes de Charles V et de Charles VI qu'en réalité c'est en ne citant pour ainsi dire que des maîtres de chez nous — Pierre de Bruxelles, Jean de Gand, Jean de Bruges, Evrard de Hainaut, André Beauneveu, Melchior Broederlam, Jean Malouel, Jacques Coene, les frères de Limbourc — que l'*Histoire de l'Art* d'André Michel retrace l'histoire de la peinture en France au XIV[e] siècle et au début du XV[e]. On peut admettre que beaucoup de ces maîtres reçurent de la France « un vernis de délicatesse » mais non que l'évolution de l'art français se serait produite à la fin du XIV[e] siècle sans la participation de nos artistes, par la seule force des choses. Le comte Durrieu reconnaît que les œuvres d'enluminure attribuées aux septentrionaux sont les plus novatrices et Dimier a raison : il faut admettre « la subordination de fait à une certaine époque (Charles VI) et dans un certain genre (peinture, enluminure et sculpture) de la production française à celle des Flandres » (c'est-à-dire des Pays-Bas).

Pour Courajod, les Flamands — il désigne ainsi pêle-mêle les artistes des Pays-Bas, — apportent à l'art un élément nouveau et vivificateur, le naturalisme, et de ce naturalisme il fait « le principe de la Renaissance européenne », l'apport de Giotto et Orcagna, maîtres systématiques et abstraits, étant nul pour lui ou presque, dans l'histoire de la Renaissance. La thèse de Courajod, devenue dogme chez ses disciples immédiats, est périmée. L'art qu'incarnent nos artistes dans les milieux français aux environs de 1400 n'est

9. — JEAN DE BRUGES
Tapisseries de l'Apocalypse.
(Cathédrale d'Angers)

pas spécialement réaliste. Nous restons élégants, d'une élégance classique héritée de Jean Pucelle; et la grande éducatrice, c'est l'Italie — *magna parens rerum.* Nos maîtres ne peuvent échapper à la vague trécentiste. En 1298, Philippe le Bel envoyait son peintre Etienne d'Auxerre à Rome; en 1304, trois Italiens, Philippe Bizuti, son fils Jean et un artiste au nom francisé, de Mars, étaient fixés en France; les origines de l'italianisme septentrional sont donc antérieures à Jean Pucelle. Mais comme le prouvent les œuvres du grand enlumineur parisien, le *Parement de Narbonne* et quelques peintures du XIV[e] siècle conservées en Belgique, si l'iconographie s'enrichit au contact italien, l'art septentrional n'en garde pas moins tout d'abord son style, marqué d'élégance française. Les choses changent d'aspect à la fin du XIV[e] siècle. La revification de la beauté française par la vigueur flamande n'est qu'un premier stade dans l'évolution de l'art septentrional au XIV[e] siècle. Les ardeurs novatrices restaient entravées par maints canons gothiques; le maniérisme ne laissait point d'issue au réalisme sincère; et trop de problèmes étaient à résoudre pour que l'inspiration pût s'énoncer librement. Dans ces conditions les franco-flamands devaient infailliblement se tourner vers l'Italie. Les enseignements siennois tout d'abord s'imposèrent, sans doute à cause du séjour de Simone à Avignon et parce que les œuvres siennoises se transportaient aisément. Nos artistes connurent aussi de bonne heure des compositions de maîtres giottesques, soit qu'ils les aient contemplées, soit que des carnets de croquis passant d'atelier en atelier, les leur aient révélées. Des preuves existent, désormais célèbres. Et nous avons vu apparaître dans la *Cène* de la Biloque le double du Christ pré-giottesque de Cavallini. En cherchant à ressembler aux modèles italiens, nos maîtres toutefois ne s'enlisent point dans la copie; ils accomplissent une œuvre de progrès; leur effort vise à la libération des formes, leur instinct réaliste leur vient en aide et trouve d'ailleurs une justification chez les grands Italiens. « Les apparences corporelles des personnages de Duccio et de Cavallini devaient paraître aux contemporains le vrai miroir de la vie » a dit Max Dvorak (1), qui par ailleurs ajoute : « Malgré l'apparente idéalisation, les formes de Simone et de Giotto sont aussi réelles en comparaison du vieux style gothique, que le sont par exemple les conceptions du Tintoret comparées au naturalisme imitatif des Pollajuoli » (2).

(1) p. 195.
(2) p. 184.

L'Italie était venue à nos maîtres par la voie d'Avignon; ils allèrent à elle par la voie lombarde. Des maîtres français, flamands, allemands, autant que des Italiens, s'assemblaient à Milan, pour la construction du Dôme. Les peintres et enlumineurs lombards étaient des coloristes et des réalistes aimant les costumes pittoresques et habiles à reproduire les animaux. Entre eux et les maîtres franco-flamands les affinités de tempérament et d'instinct étaient grandes. Là sans doute est la raison de l'importance que l'on finit par attacher dans les ateliers, collections et librairies du Nord, à l'*ouvraige de Lombardie,* terme mal expliqué jusqu'à présent et qui désigne ou bien une œuvre italienne d'esprit lombard (réaliste et de couleurs tendres) ou d'origine lombarde, — une grande partie de l'Italie supérieure en plus de la région lombarde était désignée sous le nom de Lombardie (1) — ou bien encore une œuvre franco-flamande, reproduisant ou interprétant une œuvre lombarde.

A la fin du XIV^e siècle, l'Italie n'est point d'ailleurs notre seule source d'enseignement. Des modèles nous viennent du Rhin; nos œuvres sont parfois teintées d'orientalisme (l'art italien s'est répandu à travers la Suisse et l'Allemagne et l'on sait les détails orientalistes de certaines peintures siennoises). Nos artistes s'émeuvent aussi devant les rares vestiges qu'ils connaissent de l'antiquité...

Courajod le premier a noté que, travaillé par ces courants divers, l'art aux environs de 1400, prend une physionomie cosmopolite. (Son tort était de croire à la puissance internationale d'un réalisme encore bien timide et de sousestimer l'irrésistible facteur italien). En France, en Flandre, dans la région rhénane, en Catalogne, en Bohême, peinture et enluminure relèvent avec des variétés locales, d'un même cosmopolitisme dont les caractères sont : survivances de conventions gothiques, coloris limpide et transparent, réalisme ingénu embrassant en des visions superficielles les aspects multiples du paysage, des choses, de l'homme (2). Les Flamands sont les maîtres incontestés du cosmopolitisme septentrional et on leur doit le chef-d'œuvre de ce style, le merveilleux *Livre d'Heures* des frères de Limbourc, conservé à Chantilly. Suivant nous, ce manuscrit fameux est moins *la pierre angulaire* (C^{te} Durrieu)

(1) L'enlumineur PIERRE DE VÉRONE, bibliothécaire de Jean de Berry, déclare « qu'il est né de Véronne en Lombardie ». cf. De Champeaux et Gauchery, *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry.* Paris 1894, p. 129.

(2) Cf. PIETRO TOESCA. *La Pittura e la miniatura nella Lombardia.* Hœpli, Milan, 1912, Ch. XI.

10. — ANDRÉ BEAUNEVEU
Tête de Charles V. Marbre.
(D'après un moulage du Musée du Cinquantenaire, Bruxelles)

11. — JEAN DE BRUGES
Page de Présentation de la Bible de Charles V.
(Musée Meerman-Westreenen, La Haye)

d'un édifice à venir que le joyau suprême d'une grande époque d'art, l'Avant-Renaissance des Valois. La gloire picturale de cette époque est enfermée presque tout entière, pour les régions septentrionales, dans des livres que seuls feuilletaient jadis les riches propriétaires et que n'apprécie de nos jours qu'un cercle restreint d'amateurs et d'érudits. L'ère qui suivit avec les van Eyck en Flandre, Gentile da Fabriano, Masolino da Panicale, Pisanello en Italie connut un éclat autrement puissant et répandu. Aussi on en était venu à considérer l'Avant-Renaissance des Valois comme une période de transition, de préparation, de tâtonnement. Elle est mieux que celà; elle a son individualité, sa grandeur, son idéal. Elle a facilité la tâche de l'incomparable XV[e] siècle, mais elle a ses réussites, ses chefs-d'œuvre. Pour peu que l'œil soit fait aux incunabilismes des vieux manuscrits, on ne peut manquer de tenir les deux pages initiales des *Très belles Heures* de Bruxelles, productions capitales de cette époque, pour des merveilles de la peinture de tous les temps.

***

Cette Avant-Renaissance des Valois n'est pourtant que le stade suprême de l'*art gothique* septentrional. L'art des frères de Limbourc lui-même, si sollicité qu'il soit par l'observation de la nature, est prisonnier des conventions et des abstractions médiévales. Celles-ci restent même toutes puissantes dans les grandes figures du Retable de l'Agneau — le Seigneur trônant, la Vierge lisant, le saint Jean-Baptiste — qui sans doute sont l'œuvre de Hubert van Eyck. Sous le règne de Charles V, qu'il s'agisse d'artistes des Pays-Bas ou de France, la tradition gothique française règne pour ainsi dire sans partage; l'italianisme se manifeste surtout par la diffusion dans l'art septentrional de thèmes iconographiques trécentistes.

Un second stade allant jusqu'à la fin du XIV[e] siècle voit s'accentuer l'influence italienne — cette fois par l'adoption des formes mêmes — et grandir l'apport des Pays-Bas. Cette nouvelle période correspond à l'épanouissement complet de l'art cosmopolite dont les peintres et enlumineurs de nos provinces, Melchior Broederlam et les frères de Limbourc en tête, apparaissent de plus en plus comme les grands représentants.

Le nouveau réalisme s'affirme enfin successivement dans l'art de Claes Sluter et de Hubert van Eyck, — lesquels toutefois sont encore rattachés par maints traits (surtout Hubert van Eyck) aux traditions abstraites du style

gothique et trécentiste. Cette période du premier style naturaliste coexiste encore avec celle du cosmopolitisme. Celui-ci ne disparaîtra définitivement qu'à l'avènement du naturalisme moderne incarné par Jean van Eyck.

***

Depuis le temps où le peintre *Jean de Gand, demourant à Paris* en 1328, vend à la comtesse d'Artois *des ymaiges de l'ouvraige de Rome* (un Gantois, habitant à Paris et vendant des œuvres italiennes — premier indice frappant du cosmopolitisme en marche), l'expansion de nos artistes en France est sans arrêt jusqu'au jour où messire Jehan de Berry prend à son service les trois frères enlumineurs Pol, Hennequin et Hermann de Limbourc. Nous ne pouvons nous arrêter à de grands sculpteurs comme Jean-Pépin de Huy, Jean de Liége (1) et devons nous borner à remonter à Jean de Bruges, peintre et valet de chambre de Charles V, *pictor regis* à partir de 1373, employé aussi par Pierre d'Aragon et Louis d'Anjou. Dans les célèbres tapisseries de la cathédrale d'Angers exécutées sur ses dessins par le parisien Nicolas Bataille, le style des draperies fluides se rattache à l'école de Jean Pucelle mais une ampleur et une force nouvelles les vivifient. Tenu de s'inspirer d'un manuscrit anglo-normand de l'Apocalypse du XIII^e^ siècle (bibliothèque de Cambrai), Jean de Bruges a respecté les thèmes sans rien sacrifier de son style. On a donc tort de répéter que ces tapisseries n'apprennent rien sur le *pictor regis*. On a tort aussi d'en attribuer tout le mérite à Nicolas Bataille. Le texte relatif au payement de l'*idéateur* est explicite : « A Hennequin de Bruges, paintre du Roy notre seigneur pour pourtraitures et patrons pour les diz tapis de l'istoire de l'Appocalice. » En matière d'art décoratif, la critique néglige trop l'artiste au profit du fabricant. Le talent de Jean de Bruges offre un autre aspect dans la *Bible historiée* du musée Meermano-Westreenen à La Haye ; l'artiste y a peint un tableau de présentation (la feuille de vélin en regard porte en lettres d'or : *Johannes de Bruges... fecit hanc picturam propria sua manu*) qui montre Charles V accueillant l'hommage de son scribe Jean de Vaudetar dans sa « librairie » du Louvre, un Charles V qui détache son profil royal sur la tenture à fleurs de lis et avance un ornement nasal d'importance. On l'a dit depuis longtemps : le roi est de la laideur la plus ressemblante et

(1) Cf. notre *Renaissance septentrionale*. Van Oest. Bruxelles 1905, Chap. III.

12. — ANDRÉ BEAUNEVEU
Le Roi David.
(*Psautier de la Bibliothèque Nationale, Paris*)

13. — ANDRÉ BEAUNEVEU (?)
Statue de sainte Catherine. Marbre.
(*Église Notre-Dame, à Courtrai*)

sans voir en son peintre un barbare piétinant les gracieux parterres français (1), nous soulignerons à nouveau l'intimisme septentrional de cette enluminure et le réalisme, très net cette fois, de ce portrait.

Au premier rang de ses contemporains, Froissart place André Beauneveu (né vraisemblablement à Valenciennes) que Charles V dans un mandement de 1364 appelle « nostre amé », qui travaille de « taille et de peinture » pour les villes d'Ypres, de Valenciennes, pour le roi de France et de puissants seigneurs comme Louis de Mâle et Jean de Berry. Et Froissart de dire : « ...dessus ce maistre Andrieu, dont je parolle, n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges feust demouré en France ou en Haynnau, dont il estoit de nacion, et au royaume d'Angleterre.» Un injuste caprice d'archéologues voudrait ravir à Beauneveu sa gloire. Tâchons de lui restituer ses droits (2).

Pour Courajod, le wallon Beauneveu était flamand, donc réaliste, et il en fait un héraut du réalisme septentrional. Développant l'opinion de Laborde qui découvre la grande influence de notre statuaire dès la seconde moitié du XIV^e^ siècle et attribue son succès à « l'imitation aveugle de la nature », Courajod voit en Beauneveu un régénérateur de la sculpture française, ce qui est exact, et un imitateur fanatique de la réalité, ce qui est insoutenable. Les statues de Beauneveu : *Philippe VI, Jean II, Charles V* et sa femme *Jeanne de Bourbon,* gardent sur leur socle moderne la noblesse traditionnelle des effigies royales, rangées sans ordre dans la basilique de Saint-Denis. Revêtu du manteau de cour, *Charles V* respire la majesté des pieds à la tête. Prisonnier de sa théorie, Courajod le décrit « de formes trapues, couché comme un grossier paysan dans une écurie d'auberge. » De *Jean II* il dit qu'il a le type presque trivial à force d'être réel ! A propos du *Philippe VI* du Louvre, attribué par lui à Beauneveu, il énonce que les plus grands anatomistes de la physionomie humaine n'ont pas poussé plus loin l'analyse et l'observation. Et comme il y a toujours des disciples pour renchérir, M. Gonse juge que les œuvres de

---

(1) CONWAY. Op. cit. *He comes into the refined French medium almost like a barbarian invader,* p. 19.

(2) Dans les pages qui suivent nous réduisons à l'essentiel l'examen du problème Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Jacque Coene. Nous avons traité amplement la question dans notre travail : *Les Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry.* (Œuvre nationale pour la reproduction des manuscrits à miniatures de Belgique). Bruxelles 1924.

maistre Andrieu débordent de réalisme, « d'une sorte de réalisme épais, violent, impitoyable, à la flamande. »

Regardons à nouveau ces figures célèbres. Une vie nouvelle circule dans les draperies, une décision géniale guide le ciseau du maître ; mais son réalisme reste de grand style, quasiment classique et nous ne songerons ni à van Eyck, ni à Holbein comme le fait Courajod. Et puisque nous ne pouvons ranger avec certitude dans la production de Beauneveu la *Sainte Catherine* de Notre-Dame de Courtrai — le chef-d'œuvre de la sculpture belge au XIV[e] siècle (R. Koechlin), — nous la mentionnerons pour indiquer à quel point la sculpture, en se régénérant par la pureté de l'exécution, reste tributaire de la tradition : hanchement souple, accumulation des plis fluides aux ondes serpentines, classicisme du visage patricien — j'allais dire romain — allure presque romaine aussi de la disposition générale du manteau, à se convaincre que l'auteur a pu voir — comme les ont vus Beauneveu, les frères de Limbourc et peut-être aussi les van Eyck — les monnaies, médaillons et camées antiques des collections de messire Jean de Berry (1).

Cette noblesse et cette tradition françaises reparaissent dans les enluminures du célèbre entailleur, dans ce *Psautier* de la Bibliothèque nationale « où il y a plusieurs ystoires au commencement de la main de maistre André Beaunepveu, » comme l'atteste un article de l'Inventaire du duc de Berry de l'année 1402. Exécutées entre 1390 et 1402, ces *ystoires* sont vingt-quatre figures disposées deux par deux, à droite un apôtre, à gauche un prophète de l'Ancien Testament. L'œuvre est des plus remarquables, mais son originalité est peu apparente. Courajod n'a pas tout à fait tort de dire que l'architecture des sièges, d'un style italo-français, est *factice et ridicule*. Les draperies ont la plasticité onduleuse et fluide qui était de mode : elles sont souples, larges, modelées toutefois par traits extrêmement fins toujours dans le sens des plis. Par endroits, l'enlumineur a timidement recours à la cassure qui triomphera chez Claes Sluter. Les vêtements sont traités en grisaille, a-t-on écrit ; ce sont plutôt des camaieux verdâtres. Les têtes et les mains sont de carnation, comme disent les héraldistes, mais plus rosées que nature. Les lèvres sont légèrement rougies, les yeux colorés, les rides indiquées par du rouge-

(1) L'attribution de la *Sainte Catherine* à Beauneveu est du chanoine courtraisien Van de Putte et non du chanoine De Haisnes comme on le croit généralement. Hypothèse hardie, car personne n'y pensait, et très naturelle, car ce chef-d'œuvre est bien d'un maître « dessus » lequel « n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres ».

14. — JACQUEMART DE HESDIN
Les Noces de Cana.
Grandes Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Nationale, Paris*)

15. — JACQUEMART DE HESDIN
Les Obsèques.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

16. — ANDRÉ BEAUNEVEU
Le duc de Berry, saint Jean-Baptiste et saint André.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

17. — ANDRÉ BEAUNEVEU
Vierge et Enfant — Grisailles.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

brun, les mains cernées de contours nets. Les physionomies ont des expressions variées et caractéristiques. Le prophète Malachie est le portrait d'un homme vigoureux, résolu, dont on peut dire l'âge et la race. Les « regards pénétrants de ces personnages » ne semblent pas « nous interroger de leurs prunelles transparentes » comme l'affirme M. de Champeaux, hypnotisé sans doute par l'impitoyable préconception du naturalisme flamand ; mais s'ils ne nous regardent pas, ils n'en sont pas moins souvent pleins de vie. Ils ne sont pas non plus « vulgaires et sans distinction » comme les voit M. de Champeaux ; le Jérémie amer et triste, l'Isaïe pathétique, le Zacharie à la chevelure agitée, le mélancolique saint Jean l'Evangéliste, le saint Thomas auguste et noble, le saint Philippe avec sa tête inclinée douloureusement, le David très doux, — nous ne citons que les figures saisissantes — participent de la dignité et de la beauté classiques qu'illustre l'image tombale de Charles V. Seul le prophète Osée, vêtu d'une robe monastique, tranche par la vulgarité de ses traits. L'ensemble est bien d'un maître lié par son éducation, son goût, sa clientèle à l'école qui engendra le *Parement de Narbonne*. Avec les vingt-quatre *ystoires* de son *Psautier* Beauneveu ne crée pas un courant nouveau ; il dote l'école d'une œuvre infiniment séduisante et que Henri Martin qualifie avec raison de « splendide ».

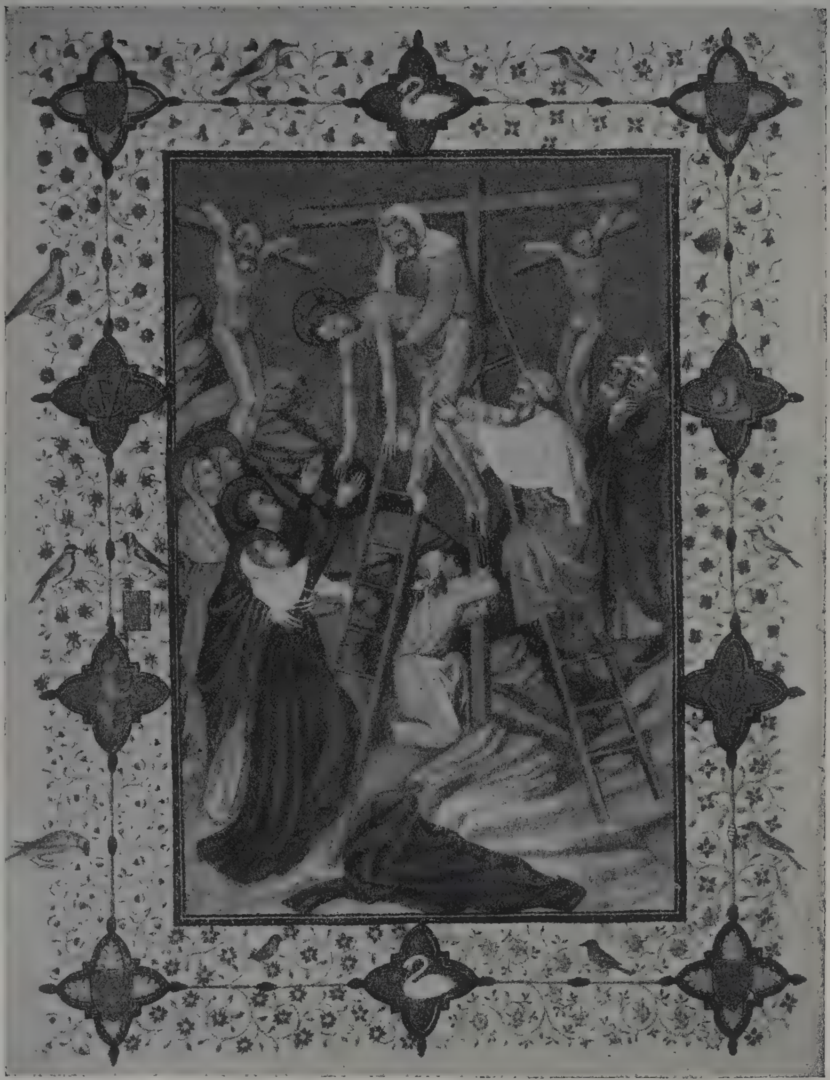
Le classicisme et la solennité de Beauneveu se retrouvent, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans les pages initiales du célèbre *Livre d'Heures* du duc de Berry enluminé entre 1390 et 1402. Ce sont deux grisailles, ou plutôt des camaieux, représentant l'un la Madone et l'Enfant, l'autre le duc en prière, vêtu d'un manteau à camail, accompagné de saint Jean-Baptiste et de saint André. Léopold Delisle attribua ces enluminures fameuses à Beauneveu pour leur identité de style et de facture avec les figures du *Psautier de Paris*. Les deux grisailles sont suivies de dix-huit autres enluminures manifestement d'une autre main. L'Inventaire du duc de Berry dressé en 1402 mentionne de Très belles Heures « richement enluminées et ystoriées de la main de Jacquemart de Odin ». Léopold Delisle appliquait cette mention au *Livre d'Heures* de Bruxelles, mais Jacquemart pour lui était l'auteur des dix-huit enluminures faisant suite aux grisailles ; en ces dernières il reconnaissait l'art de Beauneveu. R. de Lasteyrie, venant ensuite, a passé les deux pages initiales au compte de Jacquemart de Hesdin (1). Ce vire-

(1) De Lasteyrie, R. *Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. Monuments E. Piot.* Tome III. Paris 1896.

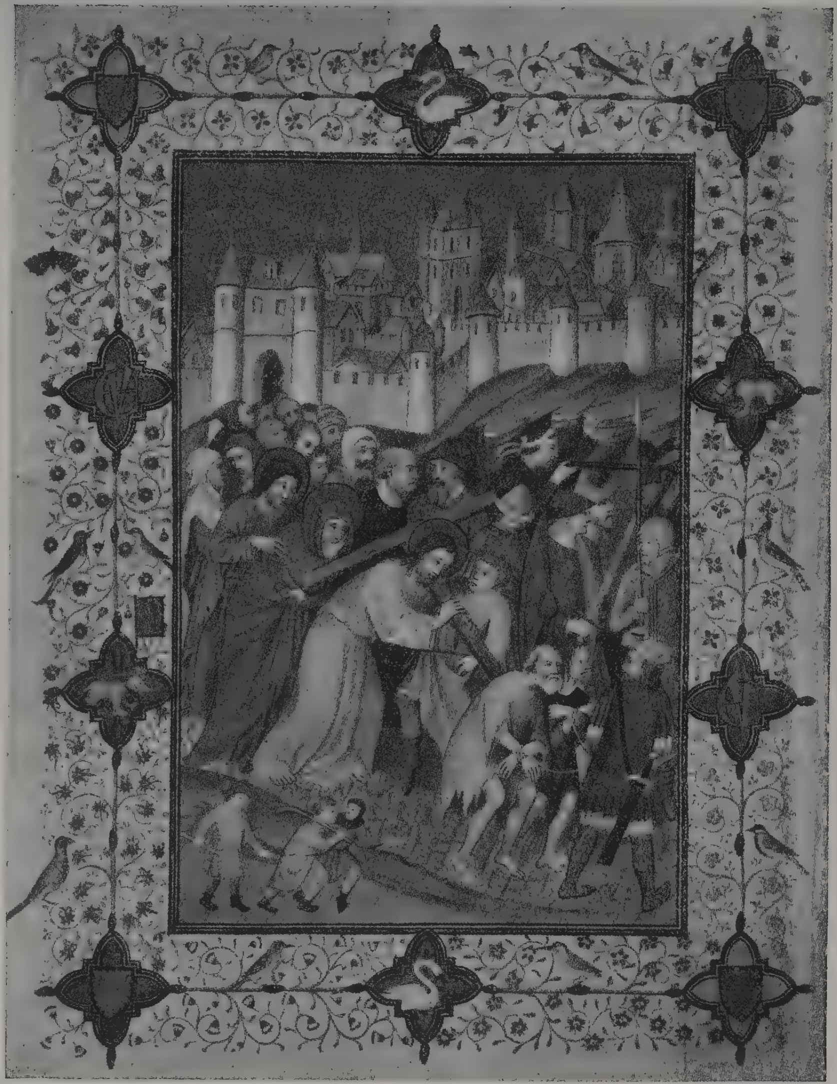
ment est, pour nous, inadmissible. En dépit de l'évidence, le doux saint Jean-Baptiste de Bruxelles est pour Lasteyrie un personnage « rude et énergique » et il découvre une barbe noire (?) à son compagnon saint André. Les personnages de Beauneveu, dit-il, ne sont jamais prognathes alors que le Sophonias du *Psautier* l'est visiblement. Ces erreurs autorisent quelque méfiance à l'égard de R. de Lasteyrie quand il s'agit de l'appréciation du style et des caractères artistiques. Nous croyons avoir montré (1) que l'argumentation archéologique à laquelle s'est rallié tout le monde savant est fort discutable. R. de Lasteyrie doit bien reconnaître l'importance de l'analogie signalée par Léopold Delisle. Mais il y a des différences, dit-il; le coloris des sièges du *Psautier* varie d'une page à l'autre tandis que la chaire où trône la Vierge de Bruxelles est entièrement grise. Preuve puérile vraiment; l'identité de style de cette chaire avec celui de certains sièges du *Psautier* a une autre importance que ces minimes nuances de coloration et Lasteyrie doit reconnaître que « la Vierge est assise sur une chaire analogue à celles des Apôtres du n° 13091 de Paris », c'est-à-dire du *Psautier*. Il concède aussi que les vingt-quatre figures de Paris sont remarquables « par leur grande allure, le caractère des têtes ... les amples draperies qui font songer aux belles sculptures de la même époque ». Mais, ajoute-t-il, « l'exécution du *Psautier* manque de finesse ». Reconnaissons que les deux enluminures initiales du *Livre d'Heures* de Bruxelles sont d'une facture encore plus magistrale. Elles n'en sont pas moins d'une inspiration, d'un style, d'une technique semblables, et nous nous demandons comment, renchérissant sur Lasteyrie, Conway peut en arriver à écrire : « *There is no connexion between the work in these two groups* (grisailles de Bruxelles et *Psautier* de Paris), *the stylistic differences being fundamental* ». Nous pensons que les deux grisailles sont d'un Beauneveu qui s'est surpassé. S'il fallait tout de même suivre R. de Lasteyrie, nous devrions reconnaître que Jacquemart de Hesdin, si essentiellement différent dans ses autres *ystoires*, s'est fait, pour les deux grisailles, l'épigone de Beauneveu, son imitateur, et qu'il s'est contenté de marquer sa maîtrise personnelle dans le raffinement de l'exécution.

Les louanges si souvent citées de Froissart, dit R. de Lasteyrie, « semblent s'adresser au tailleur d'images, plutôt qu'au miniaturiste ». Cette interprétation est erronée et tendancieuse. Froissart ne fait point de différence

(1) Dans notre travail sur les *Très belles Heures* de Bruxelles, cité plus haut. Cf. p 17, note 2.



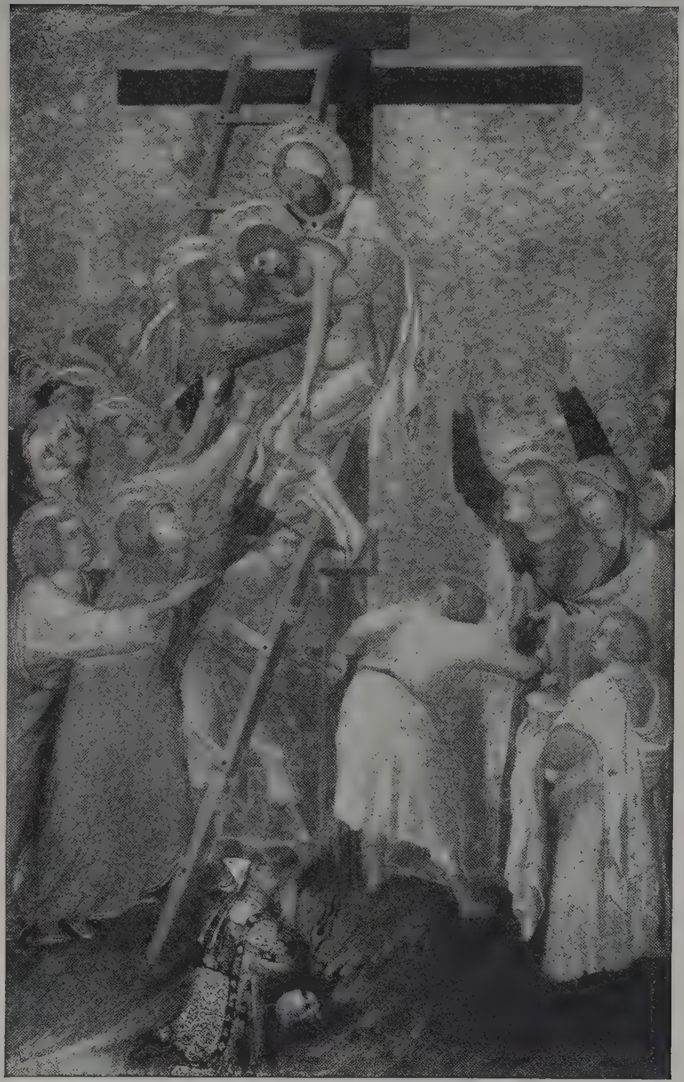
18. — JACQUEMART DE HESDIN
Descente de Croix.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque Royale, Bruxelles)



19. — JACQUEMART DE HESDIN
Marche au Calvaire.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque Royale, Bruxelles)

Photo Bulloz, Paris.

20. — SIMONE DI MARTINO
Marche au Calvaire.
(Musée du Louvre)



21. — SIMONE DI MARTINO
Descente de Croix.
(Musée Royal d'Anvers)

entre le peintre et le sculpteur; il estime Beauneveu sans égal « pour ouvrer de taille et de peinture ». La qualité des mécènes qui se disputent maître André, le nombre et la variété des commandes auxquelles il doit faire face, les œuvres qui sont indiscutablement de sa main, sont la perpétuelle justification du texte fameux. A l'intervention de Philippe le Hardi, Claes Sluter se rend à Mehun-sur-Yèvre pour étudier les travaux de maître André, et en 1380, le comte de Flandre Louis de Mâle dépêche à Valenciennes le maître de son hôtel avec trois chevaux pour amener l'artiste auprès de lui. De nos jours un prince faisant chercher au loin un peintre ou un sculpteur lui enverrait son auto, — mais il ne le ferait que pour un personnage notoire. Il importe de rappeler l'exceptionnelle célébrité d'André Beauneveu. Un courant défavorable se dessine contre lui. On trouve que R. de Lasteyrie n'est pas allé assez loin. Les éloges de Froissart ne sont plus qu'un *puff*, une surestimation; les sculptures du grand maître manquent d'inspiration; « même si le marbre de sainte Catherine à Courtrai est de lui, il n'ajoute pas à sa réputation » (1). Comment expliquer une telle légèreté d'appréciation ? A-t-on vu la sainte Catherine ? Nous pouvons paraître paradoxal en cherchant à restituer à Beauneveu les deux grisailles célèbres du manuscrit de Bruxelles. Si nous échouons sur ce point, nous n'en continuerons pas moins de considérer maître André comme le grand homme de son temps, le pivot de l'art septentrional dans le dernier quart du XIV[e] siècle. Courajod l'avait compris; mais il tenait à tort Beauneveu pour le parangon du réalisme septentrional. Dvorak écrit que le naturalisme de Beauneveu avait quelque chose de conventionnel comme l'art de l'époque hellénistique (2). En réalité l'auteur du *Psautier* est un représentant glorieux de la tradition française à laquelle mirent fin l'éclectisme et le cosmopolitisme de 1400, suivis du naturalisme de Claes Sluter et des van Eyck.

Jacquemart de Hesdin peut s'être formé à Hesdin en Artois; pour avoir été la résidence de la comtesse Mahaut, grand'mère de la duchesse de Bourgogne, cette localité était un foyer artistique. Après une première formation,

(1) CONWAY. Op. cit. p. 27. Au congrès international d'histoire de l'art de Paris (1921) nous avons cherché à replacer Beauneveu à son rang. Nos conclusions furent approuvées par H. Martin, qui dans sa *Miniature française* rend à son tour pleine justice à maître André, artiste universel, qui cultiva l'art sous toutes ses formes « comme l'ont fait un siècle et demi plus tard, ces hommes de génie de la Renaissance italienne, les Léonard de Vinci, les Michel Ange» (p. 60).

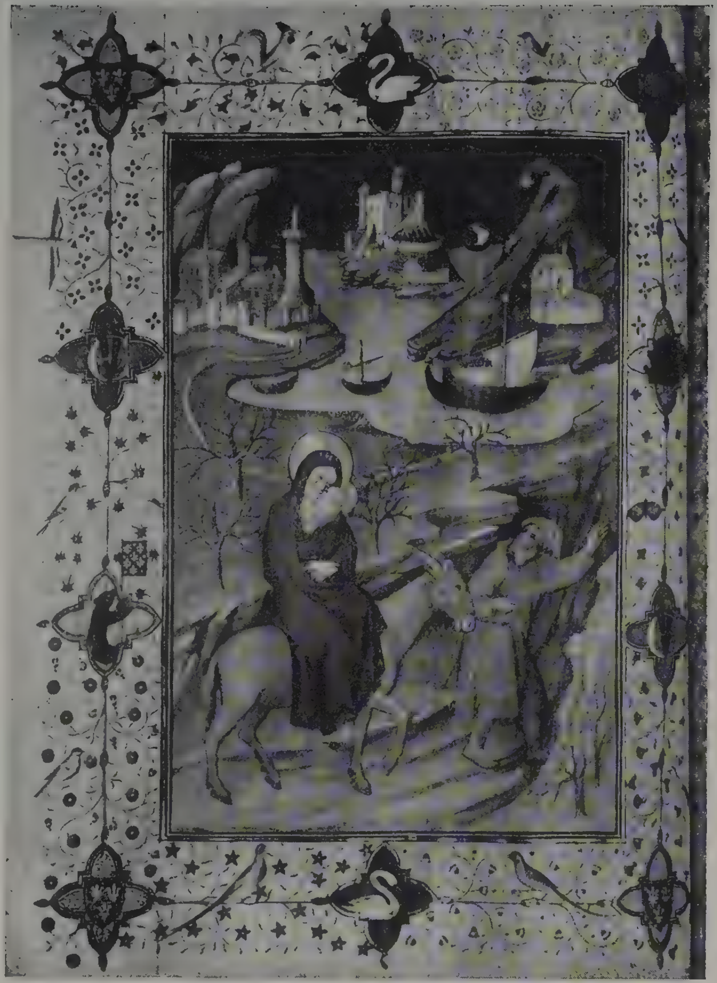
(2) DVORAK, p. 226.

l'artiste alla, semble-t-il, se perfectionner à Paris. Peintre et enlumineur, on le trouve au service du duc de Berry en 1384; il était marié et vivait alors à Bourges; en 1398 il travaillait encore pour le célèbre mécène et avait son atelier au château de Poitiers; son beau-frère Jeannin Petit et un valet appelé Godefroy, l'assistaient. Au même château travaillait alors le peintre Jean de Hollande, marié à une fille Garnier, sœur de Perrot Garnier. Ces peintres d'*ystoires* ne faisaient point bon ménage. Jean de Hollande accusa Jacquemart ainsi que son beau-frère Jeannin Petit et le valet Godefroy d'avoir « brisié et rompu son coffre estant au chastel de la ville de Poitiers et pris et emporté certaines couleurs et patrons estant en icelui». La fille Garnier s'en mêla et les choses prirent mauvaise tournure, si bien qu'au cours d'une rixe Philippe Garnier, beau-frère de Jean de Hollande, fut tué d'un coup d'épée. Voyant le parent de son confrère sur le sol, Jacquemart aurait dit: « Alons nous en, il en a assez » (1). Jean de Berry dut recourir à Charles VI pour obtenir l'amnistie des coupables. Nous retrouvons Jacquemart de Hesdin à Bourges, en avril 1399, toujours au service du duc de Berry. Sa mort coïncide vraisemblablement avec l'entrée des frères de Limbourc au service de Jean de Berry (vers 1410?).

En 1409 notre peintre-enlumineur termina pour Jean de Berry les *Grandes Heures* (Bibliothèque nationale de Paris) que l'Inventaire de 1413 mentionne comme étant « très notablement enluminées et historiées de grans histoires de la main de Jacquemart de Odin et autres ouvriers de Monseigneur ». Léopold Delisle voit dans ce manuscrit « le plus somptueux des volumes mentionnés sur les Inventaires du duc de Berry ». Jamais, en effet, la richesse ornementale ne fut poussée plus loin. On a rapproché d'une page du *Bréviaire* de Jean Pucelle, une page du Calendrier qui ouvre les *Grandes Heures* et cette simple confrontation met en relief le génie décoratif de Jacquemart. Une grâce, une vie, une variété exquises animent ces rinceaux; ceux-ci toutefois ne sont qu'une amplification du système décoratif de Jean Pucelle à qui d'ailleurs Jacquemart emprunte des procédés techniques, le style des draperies et jusqu'aux thèmes de l'illustration, en sorte que Henry Martin

---

(1) Pièce publiée par Guérin, dans les *Archives historiques du Poitou*, t XXIV. Poitiers, 1893, puis par de Champeaux et Gauchery, les *Travaux d'art exécutés par Jean de France*, p. 205, résumée par H. Bouchot, les *Primitifs français*, p. 174 et par le Cte Durrieu, les *Très belles Heures de Notre-Dame*, p. 68.



22. — JACQUEMART DE HESDIN
Fuite en Egypte.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

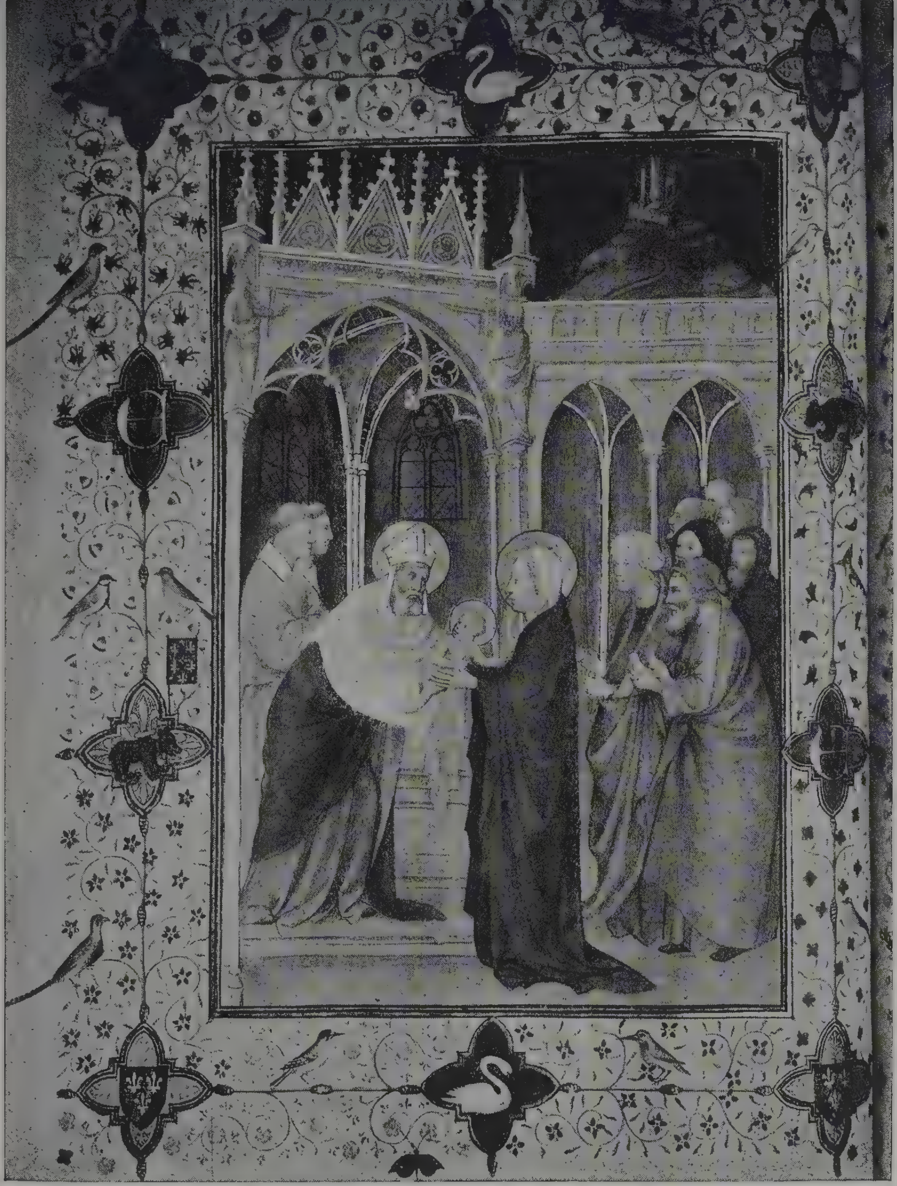
23. — JACQUEMART DE HESDIN
Couronnement de la Vierge.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Royale, Bruxelles*)

a pu dire : « Il y a parenté si évidente (entre Pucelle et Jacquemart) qu'on ne peut mettre en doute que Jacquemart de Hesdin s'est formé à la contemplation des œuvres de Jean Pucelle et qu'il a suivi ses leçons » (1). Pour les fonds, Jacquemart ne se contente plus de motifs purement ornementaux; carrelages et imitations de tentures sont souvent remplacés par des reproductions d'intérieurs, des éléments de paysages; les personnages ont en général des têtes lourdes et conventionnelles; les draperies procèdent de Pucelle et de Beauneveu. Dans un autre *Livre d'Heures* du duc de Berry conservé à la Bibliothèque nationale, les *Petites Heures*, attribuées à Jacquemart pour des raisons de style, l'artiste brille à nouveau dans les arabesques et les architectures et se rapproche étroitement, par endroits, de Beauneveu. En somme, Jacquemart est un merveilleux adaptateur. Il fut accusé d'avoir dérobé les cartons d'un de ses confrères employé comme lui au château de Poitiers. La critique du XX[e] siècle ne peut-elle tenir compte de cette aventure ? Les *Noces de Cana* de ses *Grandes Heures* reproduisent une scène toute semblable des *Heures* de Rothschild, données par Hulin de Loo au maître du *Parement de Narbonne*, mais la réplique de Jacquemart transforme en « ystoire » éblouissante l'œuvre du devancier. La mariée, au centre, est gaînée dans une robe très collante, au goût du jour; sa toilette est de celles que le chroniqueur lombard Giovanni de Mussis étiquetait sous le nom de *ciprianae*. Ses cheveux blonds moussent sur les oreilles; elle a la gorge nue, les mains croisées. C'est une *gentil' donna* souriante, coulant un regard malicieux sur le côté et semblable aux jeunes Florentines groupées en décameron dans le *Triomphe de la Mort* du Campo Santo de Pise. Les échansons à l'avant-plan portent aussi des vêtements contemporains; l'art des frères de Limbourc s'ébauche dans la figure de l'adolescent tenant une jarre. Jacquemart pour ses *Grandes Heures* emprunte également la scène des *Obsèques* aux *Heures* de Rothschild, — et ces mêmes *Obsèques* inspirent la dernière des dix-huit enluminures faisant suite aux deux grisailles initiales des *Très belles Heures du duc de Berry* conservées à la Bibliothèque royale de Bruxelles. C'est pour nous l'une des preuves que ces dix-huit enluminures sont bien de Jacquemart de Hesdin, à qui on les avait tout d'abord attribuées, — (les deux pages initiales étant l'œuvre d'André Beauneveu et non de Jacquemart comme le veulent la «lo-

(1) Henry Martin. *La miniature française du XIII[e] au XV[e] siècle*. Van Oest, Paris-Bruxelles, p. 62.

gique » de R. de Lasteyrie et le mimétisme de la critique). Le peintre des dix-huit feuillets — scènes de la vie de la Vierge et du Christ — est un italianisant, enthousiaste de la beauté siennoise, comme le Jacquemart des *Noces de Cana.* Il a connu le petit retable de Simone di Martino dispersé à présent entre les musées d'Anvers, de Berlin et du Louvre, pour le moins en a-t-il vu des croquis. Sa *Descente de Croix* interprète un des fragments d'Anvers, sa *Marche au Calvaire* celui du Louvre. Sa *Présentation au Temple* semble dériver de Giotto; l'*Adoration des Mages* combine des réminiscences italiennes et françaises. Ses paysages ingénus, sans perspective linéaire, ont un certain aspect de réalité et nous renseignent mieux que les figures sur l'originalité de l'artiste. Dans la *Fuite en Egypte* un fleuve longe une ville fortifiée, entoure une île que domine un burg, et glisse entre de hautes roches qui surveillent le passage des petits bateaux. Paysagiste, l'artiste participe à l'évolution déterminée spécialement par les ateliers des Pays-Bas. Ces dix-huit enluminures, pour nous, sont bien de Jacquemart de Hesdin, comme l'avait dit Léopold Delisle. Le travail d'adaptation entrepris et réalisé par l'artiste dans cet ensemble dépasse ce qu'il avait jusqu'alors accompli. Dans l'enluminure septentrionale des environs de 1400, peu d'œuvres révèlent un effort plus soutenu, plus heureux, pour la conquête du mouvement, de l'espace, des formes, de l'action, par le moyen d'une assimilation courageuse de la beauté italienne. On comprend que les scribes de l'Inventaire du duc de Berry l'aient cité de préférence au maître classique des deux grisailles. — Le *Psautier* de Beauneveu, en plus des Apôtres et des Prophètes contient des illustrations qui sont d'une autre main, fort habile, celle de Jacquemart sans doute, notamment une très belle image du Fou — illustration obligée du psaume *Dixit insipiens* — aux jambes nues d'un modelé remarquable.

Jacquemart de Hesdin a bénéficié et continue de bénéficier sans arrêt de l'œuvre de démolition entreprise au détriment de Beauneveu. Sacré présentement *primus* de son époque en dépit de Froissart et des mécènes de son temps, beaucoup moins « documenté » que Beauneveu, Jacquemart de Hesdin devient un foyer qui fascine la critique. C'est à lui qu'on fait maintenant honneur d'un beau dessin du Louvre rassemblant sur une feuille oblongue *la Mort, l'Assomption, le Couronnement de la Vierge* et devant lequel furent prononcés successivement les noms de Giotto et Beauneveu. Le comte Durrieu pense qu'il faut rattacher cette composition à l'école de



24. — JACQUEMART DE HESDIN
Présentation au Temple.
Livre d'Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque Royale, Bruxelles)

Photo Bulloz, Paris.

25. — ART FRANCO-FLAMAND (?). Fin du xiv[e] siècle.
Mort, Assomption, Couronnement de la Vierge.
(Musée du Louvre)

Bourges (1). Peut-être est-ce une étude pour une décoration de la chapelle du duc de Berry à Bourges ? Il n'y a plus lieu de s'arrêter au nom de Beauneveu; mais le dessinateur, vivant encore des traditions du *Parement de Narbonne,* a subi le style de maître André (barbes, cheveux, types des apôtres). Superposant les trois scènes, l'auteur échappe à la monotonie et garde de la grandeur à son ordonnance. C'est peut-être à Florence et aux exemples de beauté monumentale donnés par Orcagna, que le dessinateur de ce chef-d'œuvre anonyme doit son sentiment de noblesse et d'idéale pureté. Dans l'art septentrional des environs de 1400, le *Couronnement* aérien qui domine l'ensemble et s'auréole d'une *mandorla* angélique, n'a d'égal que le prodigieux *Couronnement* des *Heures* de Chantilly. L'attribution à Jacquemart nous paraît bien hardie; l'harmonie et l'ampleur de ce dessin ne s'accordent point avec l'impression gracieuse mais incomplète qui nous vient des *Noces de Cana,* aux têtes inégalement construites, rencontrées dans les *Grandes Heures* de la Bibliothèque Nationale. On rattache aussi à l'atelier de Jacquemart un carnet de croquis de la collection Pierpont-Morgan, où les têtes sont modelées avec des effets de *sfumato* qui précèdent la manière des grands Italiens du quattrocento, un dessin des Galeries de l'Université d'Oxford et un portrait de Richard II (Westminster Abbey) (2). C'est entre Beauneveu et Jacquemart que prennent place quatre figures d'apôtres — des dessins coloriés — conservées au Louvre. On a constaté des affinités frappantes entre ces études et les *Fiançailles de sainte Catherine* à Sienne signées Michelinus (Michelino da Besozzo) (3). Ces apôtres du Louvre — le plus beau est un saint Jacques Majeur en robe blanche et manteau blanc à revers verdâtres — sont-ils des « ouvraiges de Lombardie »? Nous aurions là d'éloquents témoins de l'action italienne sur nos artistes.

Le comte Durrieu a rapproché — très à tort — les dix-huit enluminures qui succèdent aux grisailles initiales des *Très belles Heures de Bruxelles,* de l'illustration du *Livre d'Heures* enluminé pour le maréchal de France, Jean

(1) C[te] Durrieu. *Un dessin du musée du Louvre, attribué à André Beauneveu. Monuments Piot,* T. I.

(2) Robert Fry. *On a fourteenth sketchbook. Burlington Magazine.* Octobre 1906. Note complémentaire dans le même numéro. — Du même : *A Drawing by André Beauneveu. Burlington Magazine.* Avril 1910.

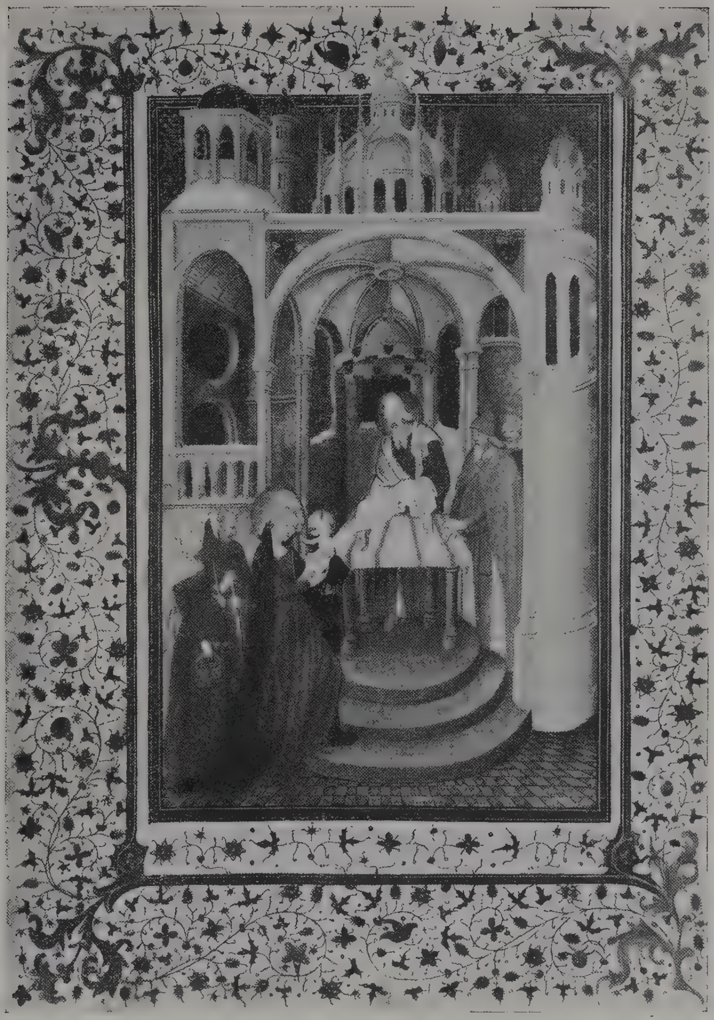
(3) Pietro Toesca. *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia,* ouv. cit. et Conrad de Mandach, *Peintres et Enlumineurs en Lombardie, Revue de l'art chrétien.* Juillet-Août 1913.

le Meingre, dit Boucicault, et sa femme Antoinette de Turenne. Ce manuscrit est l'un des joyaux du musée Jacquemart-André à Paris. Son exécution se place entre 1399 et 1407. Après une série de figures de saints et de saintes viennent des scènes de la vie du Christ et de la Vierge. L'auteur est imprégné d'italianisme; son saint Georges rappelle celui qu'Oderisi peignit un siècle plus tôt; les soldats qui brisent le crâne de saint Thomas sont dans la manière de Simone; sainte Catherine est une figure siennoise. Mais cet italianisme ne verse pas dans le pastiche comme celui des dix-huit pages des *Heures* de Bruxelles; d'autre part, il est certain que si l'enlumineur de ce Livre d'Heures du maréchal de Boucicault est un Flamand, il est bien de ceux à qui la France a donné un vernis de délicatesse. Son art emprunte à la « matière française ». Costumes, tournures, poses des personnages sont d'un maître familiarisé avec les usages et tableaux des milieux princiers. Il a le *chic* parisien. Le C[te] Durrieu (1) propose de l'identifier avec un artiste brugeois appelé Jacques Coene qui eut une demeure à Paris (*commorans Parisii — solitus habitare Pariscius:* textes de 1398 et 1399). Il avait fourni des recettes intéressant la grande peinture et l'enluminure au Milanais Giovanni Alcherio, et celui-ci fit engager Jacques Coene par la fabrique du Dôme de Milan. Notre Brugeois quitta Paris le 20 juillet 1399; à Milan on lui demanda d'exécuter le dessin de la cathédrale, de la base au sommet (*designare ecclesiam a fundamento usque ad summitatem*) car il n'était pas seulement peintre et enlumineur, mais aussi architecte. Il était certainement rentré en France en 1404; cette même année Jacques Coene travailla avec Ymbert Stainier et Haincelain de Hagenot à la *Bible moralisée,* en français et en latin, que Philippe le Hardi fit exécuter et donna vers la fin de sa vie à son frère Jean de Berry. Le document qui désigne les illustrateurs de cette Bible qualifie Jacques Coene de peintre et les deux autres artistes d'enlumineurs (2).

Le C[te] Durrieu donne à son Maître des Heures de Boucicault, chef-d'œuvre du musée André, une trentaine d'autres manuscrits. Il introduit dans ce catalogue un peu disparate les dix-huit enluminures qui suivent les deux grisailles des *Très belles Heures* de Bruxelles. Cet artiste, dit-il, a deux

(1) Le C[te] DURRIEU. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906. Du même *Les Arts anciens de Flandre*. T. II. Fasc. I et surtout les *Heures du maréchal de Boucicault, au musée Jacquemart-André*. Paris, Ed. Champion, 1914.

(2) Cf. plus haut p. 9.



26. — MAITRE DES HEURES DE BOUCICAULT
La Présentation au Temple.
Miniature des Heures de Boucicault.
(*Musée Jacquemart-André, Paris*)

27. — Récolte du Poivre dans le Sud de l'Inde.
Le Livre des Merveilles.
(*Bibliothèque Nationale, Paris*)

28. — MELCHIOR BROEDERLAM

Volets du Retable de la Chartreuse de Champmol.

Annonciation, Visitation. Présentation au Temple, Fuite en Egypte.

(Musée de Dijon)

manières; l'une rude et lâchée, l'autre plus fine. Les dix-huit feuillets de Bruxelles appartiendraient à la manière lâchée. L'explication est peu convaincante. L'éminent critique découvre même les deux manières dans le manuscrit du musée André. Or cette œuvre est d'une parfaite unité de style, avec des faiblesses imputables sans doute à un aide qui travaille docilement dans la manière douce et gracieuse du maître. Le Cte Durrieu justifie également son catalogue en prêtant à l'artiste quelques conventions physionomiques: maxillaires trop développés, pointes de la bouche abaissées. Mais ce sont là des caractères très répandus de ce que l'on peut appeler le giottisme septentrional. Le Cte Durrieu avance une preuve sérieuse pour défendre l'hypothèse qui fait de Jacques Coene l'auteur de ces œuvres nombreuses et ramener cette diversité à l'unité: l'habileté souvent surprenante dans les dessins d'architecture. La page de présentation du *Livre des merveilles du Monde* (Paris, Bibliothèque nationale) évoque Jean sans Peur recevant l'hommage du Livre dans un intérieur réel; une *Bible* de la Bibliothèque Mazarine, montre, dans des scènes de la Vie de la Vierge, des maisonnettes très septentrionales avec leurs murailles en colombages et leurs toits à lucarnes. Mais regardons dans cette enluminure les barbes et les tailles des personnages; le Cte Durrieu observe que chez le Maître des Heures de Boucicault les barbes sont carrées, les tailles élancées; or ce n'est pas du tout ce que nous constatons dans la *Bible* mazarine. Soumises à un examen discriminatif, les œuvres groupées sous le nom de Jacques Coene, nous mettent en présence de plus d'un enlumineur. D'une façon générale, les artistes de ce groupe font progresser leur art, substituent des paysages et des architectures aux fonds dorés et conventionnels, disposent, habillent leurs personnages avec une réalité de mieux en mieux traduite (très caractéristique à cet égard est la page du *Livre des Merveilles* avec des nègres et même une négresse faisant la récolte), introduisent dans leurs compositions l'air, l'espace, la lumière, et pour employer une heureuse expression du Cte Durrieu, crèvent la toile du fond. Ici encore l'Italie n'a pas été étrangère à ce progrès, à la fin du XIVe siècle. Paysages et intérieurs nous viennent souvent des maîtres italiens ou sont conçus par les septentrionaux d'après des modèles ou des enseignements importés d'Italie. Et les artistes des Pays-Bas ne sont pas les seuls artisans de cette évolution. Etabli à Paris dès 1401, l'Alsacien Haincelain de Haguenot y contribue. Un *Repas de Chasseurs* de son atelier prélude aux célèbres *Maximiliennes*. Les animaux sont dignes d'un Giovanni dei

Grassi; les valets lèvent gaillardement le coude tandis que la mimique des seigneurs, à la table du fond, laisse deviner un dialogue protocolaire: « Prenez, je vous prie ». — « Je n'en ferai rien ». — « Vous êtes trop aimable ». Le moment est proche où les frères de Limbourc vont harmoniser, résumer, couronner ces conquêtes de vérité, d'espace, de gentillesse.

* * *

Pour ce qui est de la peinture proprement dite, les plus importantes des œuvres septentrionales exécutées aux environs de 1400 sont certainement celles qui se rattachent au milieu bourguignon. Ayant épousé en 1369, Marguerite, fille de Louis de Mâle, le duc Philippe le Hardi devint par ce mariage comte de Flandre en 1383. Nos artistes furent par lui appelés en grand nombre à Dijon pour la décoration picturale et sculpturale de la chartreuse de Champmol, le Saint-Denis des grands ducs d'Occident. Comme peintre, Philippe prit notamment à son service Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, qui avait été peintre de Louis de Mâle. Le musée de Dijon conserve de cet artiste des volets d'un retable sculpté par le Termondois Jacques de la Baerze et auxquels Melchior travailla de 1392 à 1399. Ces peintures (deux scènes par volet) l'*Annonciation,* la *Visitation,* la *Présentation au Temple,* la *Fuite en Egypte,* sont traitées « avec un soin extrême et une science très étendue ». (Louis Dimier.) Elles furent exécutées à Ypres et leur origine flamande, incontestable, a dicté d'étranges gloses, entre autres à Waagen, pour qui le *réalisme de ce retable frise la crudité!* Depuis vingt-cinq ans nous désignons au contraire cette peinture comme un chef-d'œuvre du courant cosmopolite et spécialement italianisant qui, à la fin du XIV^e^ siècle, entraîne enlumineurs et peintres.

Le décor ne s'inspire ni de la nature, ni de l'architecture septentrionales. Italianissimes les coupoles et portiques — gris, roses, bleuâtres, — de même que les hauts rochers dominés par des castels féodaux. Broederlam voyageait facilement, se rendait à Paris, Hesdin, Dijon. Pourquoi ne serait-il pas allé en Italie comme Jacques Coene de Bruges, comme cet autre Yprois du temps qui ne nous a laissé que son nom: Jacques Cavael? Le style sinueux de la Vierge et de l'Ange est celui de l'*Annonciation* de Simone aux Offices et si l'on objecte que le type de la Madone (front légèrement bombé, cheveux relevés en ondes souples sur les tempes) est de dérivation colonaise, on peut

29. — MELCHIOR BROEDERLAM
Madone et Enfant.
(*Collection de M. de Besteguy, Biarritz*)

30. — MELCHIOR BROEDERLAM
La Fuite en Egypte.
Détail du Retable de Champmol.
(*Musée de Dijon*)

31. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE. Vers 1410.
Couronnement de la Vierge.
(*Musée de Berlin*)

32. — JEAN MALOUEL (?)
Pitié de Notre-Seigneur.
(*Musée du Louvre*)

répondre que les Colonais doivent beaucoup aux Italiens. Autre indice d'influence colonaise: les visages féminins sont pâles, émaillés, comme ceux de poupées de cire. Les personnages de la *Présentation au Temple* ont la synthétique noblesse des figures trécentistes et les attitudes des diverses figures du retable restent gracieuses, sans formalisme dans leur ingénuité. Quant aux rochers bizarrement stratifiés de la *Fuite en Egypte,* ils nous transportent, comme les architectures, en pleine Italie. Ces constatations devenues banales firent pourtant jeter de hauts cris quand nous les risquâmes, il y a un quart de siècle, tant était forte la foi en Waagen et même en Michiels à qui Dieu le Père faisait l'effet d'un « brave paysan ». Cependant un bonhomme de chez nous se promène sans façon dans cette délicieuse Italie d'emprunt: c'est le saint Joseph de la *Fuite en Egypte.* Avec ses fortes chausses, sa grosse houppelande, son baluchon sur l'épaule, le charpentier de Nazareth est un compère que Melchior a rencontré dans les ruelles d'Ypres ou dans la proche campagne. Le père nourricier tient l'âne par la bride d'une main et de l'autre lève sa gourde. Geste bien flamand; Broederlam ici est l'ancêtre de Bruegel.

En plus de ces volets, une seule œuvre peut être attribuée avec quelque certitude à Broederlam: une ravissante petite *Madone* (jadis dans la collection Aynard, actuellement dans celle de M. de Besteguy, Biarritz). Elle dit à nouveau l'emprise du génie italien sur nos maîtres, bien qu'au charme siennois, accusé dans les yeux bridés, la bouche mignonne, le geste lyrique de la Vierge, s'ajoute je ne sais quelle suavité colonaise, et aussi — considérons l'Enfant Jésus ouvrant de grands yeux et glissant l'index entre les lèvres, — je ne sais quelle vérité malicieuse que nous supposons volontiers française. Mais après tout l'observation humoristique n'est point un privilège exclusif de la France; et que nos maîtres en fussent naturellement dotés et en usassent avec délicatesse, c'est ce qu'il est permis de supposer en se souvenant de notre *Lekenspiegel.*

Trois éléments se combinent avant tout dans l'esthétique cosmopolite du temps : l'élégance française léguée par Jean Pucelle, cristallisée dans le *Parement de Narbonne,* ranimée dans les œuvres de Beauneveu, épanouie dans les enluminures pittoresques et galantes des environs de 1400; la limpidité coloriste et maintes réminiscences de l'art italien, spécialement des trécentistes siennois; enfin une sorte de verdeur, un besoin de réalité qui s'harmonise plus ou moins avec la tradition et les importations cisalpines et peut

être tenu pour la contribution de nos maîtres. Ne craignons pas toutefois de nous répéter : l'art réaliste n'est pas né. Le réalisme de la peinture et de l'enluminure septentrionales consiste en quelques traits de peinture de genre qui n'ont point de pendant chez les trécentistes italiens.

Nous ne quittons pas le milieu dijonnais avec la belle peinture circulaire du Louvre représentant une *Pitié de Notre-Seigneur* sur fond d'or. Marquée au revers des armoiries de Philippe le Hardi, l'œuvre proviendrait de la Chartreuse de Champmol (1). On la croit du Gueldrois Jean Malouel(Malwel) qui travailla pour Isabeau de Bavière à Paris et devint ensuite peintre du duc Philippe en remplacement de Jean de Beaumetz. Dieu le Père a l'aspect des nobles vieillards d'André Beauneveu ; la Vierge avec ses sourcils obliques, sa petite bouche, son élan pathétique, est siennoise, comme est siennois le coloris transparent et limpide. Les draperies tuyautées, ondoyantes du saint Jean sont dans la manière française ; les anges portent au front un diadème avec croix qui encerclera plus tard la tête des anges dans le Retable de l'Agneau. Et l'artiste a traduit la part d'humanité du Seigneur en lui prêtant un visage d'homme souffrant et réel qui n'a plus rien de « classique ». — Très près de ce *tondo* peut être rangée une petite peinture circulaire : le *Couronnement de la Vierge* du musée de Berlin. Les draperies ondoyantes, souples, où l'animation tranquille des courbes voudrait créer la vie, sont de style français ; française aussi la disposition iconographique où se reconnait la grâce courtoise et (si nous osons dire) galante des maîtres rassemblés à Paris. Le sujet est en réalité « l'Entrée de la Vierge au Paradis » (Durrieu) et la Vierge est une grande dame enveloppée d'un manteau de cour dont la traîne est portée par deux anges faisant office de pages. Mais à nouveau le type du Christ frappe par sa réalité ; son humanité presque populaire n'a rien de français, encore moins d'italien.

Le successeur de Jean Malouel à la Cour de Dijon fut le Brabançon Henri Bellechose, nommé peintre et valet de chambre de Jean sans Peur en 1415 et mort avant 1445. Le grand retable du Louvre représentant la *Dernière Communion et le Martyre de saint Denis* lui est attribué sur la foi d'un texte qui le désigne comme ayant exécuté « ung tableau de la vie de saint De-

(1) Le peintre de cette *Pitié de Notre Seigneur* serait aussi l'auteur, pour M. Salomon Reinach (*Gazette des Beaux-Arts,* janvier 1904, p. 55), des enluminures illustrant un manuscrit de la Bibliothèque universitaire de Heidelberg.

33. — ART FLAMAND DE DIJON (?) Vers 1415
Portrait de Jean sans Peur.
(Musée d'Anvers)

34. — HENRI BELLECHOSE (ET JEAN MALOUEL)
Crucifixion avec la Dernière Communion et le Martyre de saint Denis.
(*Musée du Louvre*)

35. — ECOLE FRANCO-FLAMANDE. VERS 1415.
Nativité — Saint Christophe.
(*Musée Mayer van den Bergh, Anvers*)

nis ». Peut-être n'a-t-il fait que terminer un ouvrage commencé par Malouel (1), avec la *Pitié* de qui ce retable de saint Denis a maints traits communs. Tel ange a le visage du saint Jean de Malouel; le sang coule ici, comme là, en larges flaques; le coloris dans les deux œuvres est limpide, laiteux, diaphane, — en un mot, siennois. L'influence des maîtres italiens ou des « ouvraiges de Lombardie » est d'ailleurs sensible dans les robes fleuretées et les architectures lombardisantes. L'ensemble a quelque chose de plus contourné, de moins purement harmonieux que la *Pitié;* la tête du Christ et son corps sont plus lourds et moins nobles que dans le *tondo* du Gueldrois. L'œuvre n'en est pas moins « l'une des plus considérables des musées d'Europe », comme disait avec raison Henri Bouchot, et même elle marque à certains égards les débuts d'une ère nouvelle. Les types de Beauneveu, il est vrai, se perpétuent dans quelques visages encadrés de longues chevelures et de barbes aux torsades serpentines; le cosmopolitisme de l'art septentrional des environs de 1400 et ses tendances éclectiques s'imposent au peintre. Mais dans un ensemble très doux, le bourreau au masque puissant, au torse cambré comme l'acier d'une arbalète, produit un effet saisissant de réalisme, d'un réalisme à vrai dire de fresquiste italien, et parmi les témoins du supplice de saint Denis, il en est deux qui prouvent que l'artiste traduit la mode orientaliste, avec une largeur et une plasticité singulièrement personnelles. On trouve des têtes de même style, coiffées de turbans analogues, dans une réplique d'une œuvre perdue du Maître de Mérode: *la Vengeance de la reine Thomyris* du musée de Berlin où le sujet est également une décapitation. Signe tangible de l'action que la première école de Dijon exerça sur nos premiers grands maîtres du XV^e siècle. Certains types de ce retable de saint Denis ont en outre de fortes ressemblances avec ceux qu'adoptèrent les frères de Limbourc. — C'est à Malouel ou à Bellechose qu'il faut songer devant un portrait de Jean sans Peur (musée d'Anvers) peint vers 1415 et dont il existe d'autres exemplaires. Le peintre commence à s'affranchir des conventions médiévales. Le modèle n'est plus représenté de profil comme le sera encore le duc de Berry à table dans les *Heures* de Chantilly ou comme le seront les portraits de Pisanello.

---

(1) Jean Malouel commença pour la chartreuse de Champmol cinq retables qui furent achevés par Henri Bellechose. L'une de ces cinq peintures réprésentait *La Vie de saint Denis*. Le *Martyre* du Louvre provenant de la Chartreuse, on en peut conclure que c'est l'œuvre commencée par Malouel.

Les proportions sont exactes, les raccourcis bien compris; dessin, modelé, facture nous rapprochent des temps modernes. Pourtant quel chemin à parcourir encore de l'œuvre du portraitiste inconnu aux chefs-d'œuvre de Jean van Eyck ! — On attribue également à Bellechose un *Martyre de saint Georges* (Louvre) comprenant, au centre, un Calvaire avec les saintes Femmes, saint Jean et un chartreux au pied de la croix; à droite, saint Georges vainqueur du dragon; à gauche, la décapitation du saint guerrier. Dans l'ordonnance, la composition offre des ressemblances presque symétriques avec le *Saint Denis.* Mais le style est plus rude; les draperies sont tourmentées; la couleur a perdu sa limpidité. Néanmoins l'expression physionomique, le choix des types et le groupement des figures conservent à cette peinture un caractère spécifiquement dijonnais.

L'influence de Champmol se retrouve dans une *Annonciation* de la collection Cuvilier (Niort), où Dieu le Père est semblable à celui du retable de Broederlam. Peut-être cette *Annonciation* appartient-elle à un ensemble dont deux autres parties constitueraient le charmant diptyque de la collection Mayer van den Bergh d'Anvers montrant sur le panneau de gauche la *Nativité* et sur celui de droite *Saint Christophe.* Le catalogue de cette collection trop peu connue encore, dit que l'œuvre provient de la chartreuse de Champmol et donne ce diptyque à Melchior Broederlam. Que ces gracieux volets de retable soient du maître d'Ypres, nous ne le croyons point; mais nous y retrouvons son coloris limpide et siennois, avec dans les ondes souples et les volutes concentriques du manteau de la Vierge, comme aussi dans la dignité du saint Joseph, des réminiscences plus marquées de l'ancienne plasticité française. Les petits arbres, les rochers, les animaux annoncent le style des frères de Limbourc qui débutaient alors et pour qui de grands maîtres comme Broederlam et Malouel devaient être des guides. Des volets d'un autre retable de la même collection anversoise, ont dans les personnages moins de grâce, tout en gardant pour les draperies le même système d'ondes multipliées. « Epoque de Broederlam, fin du XIV[e] siècle, début du XV[e] » dit avec raison le catalogue qui ajoute: « Le petit tabernacle auquel appartiennent ces volets, ornait l'oratoire des ducs de Bourgogne à la chartreuse de Champmol. » Ainsi, de plus en plus se dégage pour nous l'importance du foyer dijonnais alimenté par les maîtres du Nord.

Le petit tabernacle de la collection Cardon, récemment entré au Louvre, se rattache sûrement à ce milieu. Des deux côtés d'une Madone sculptée,

36. — ECOLE FLAMANDE DE DIJON. Vers 1410.
Tabernacle avec Scènes de la vie de Jésus et de Marie.
(*Musée du Louvre*)

trônant sous un dais ajouré, des volets à compartiments superposent des scènes de la vie de la Vierge et de Jésus. *Ecole de Paris*, écrit H. Bouchot dans le Catalogue de son Exposition des Primitifs français, et il invoque le *Parement de Narbonne*. Mais visiblement les petites figurines trapues et un peu lourdes du tabernacle Cardon — voyez surtout le premier mage, gonflé, poussif, pré-jordaenesque, — sont d'une autre famille que les personnages élancés, aristocratiques du fameux ornement d'autel. Le détail orientaliste relevé par Bouchot — un des personnages dans la zone inférieure porte une tresse chinoise — est dans le goût général du temps; il vient sans doute de Sienne et n'a rien de spécialement parisien. Les costumes militaires peints dans ce tabernacle ne sont pas non plus le monopole de l'école parisienne; le casque de l'un des deux soudards du *Massacre des Innocents* apparaît dans le petit retable précédent, originaire de Dijon. Que la tradition française exerce son empire sur le peintre de ce tabernacle Cardon, le manteau léger et savamment tuyauté de la Vierge, dans la *Fuite en Egypte*, le proclame; cette Vierge n'en est pas moins flamande, dans la mesure où Broederlam est flamand.

Le Louvre possède depuis peu également un petit *tondo* de l'époque du règne de Charles VI, une *Pitié de Notre-Seigneur* à laquelle le C^te^ Durrieu a consacré un long travail (1). « Tableau français » dit-il; français oui, de cette France « où le comté de Flandre faisait dans son entier politiquement partie du royaume, comme l'Artois, » français par la grâce subtile des vêtements, l'harmonie des attitudes, mais très près aussi des conceptions dijonnaises par le volume des têtes et l'accent populaire du visage de Jésus. Nous nous éloignons d'ailleurs de la manière de Broederlam et de Malouel que nous ne retrouverons plus dans une autre petite peinture du Louvre, une *Mise au Tombeau* — toujours sur fond d'or comme toutes les peintures du règne de Charles VI — qui offre plus d'une ressemblance avec le petit *tondo* précédent sans paraître de la même main (2); et nous ne la retrouverons pas davantage dans une *Pitié de Notre-Seigneur* du musée de Troyes, malheureusement endommagée dans des parties importantes, mais où pourtant des détails caractéristiques — et qui n'intéressent pas l'essentiel de la composition, comme la croix sur le front des anges, la pose du Seigneur, — nous ramènent au grand *tondo* donné à Malouel et au *Martyre de saint Denis*.

---

(1) C[te] P. Durrieu. *Une Pitié de Notre-Seigneur*. Extrait des *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Fondation Piot. T. XXIII. Paris 1919.

(2) Conway pense que Broederlam en pourrait être l'auteur. *The van Eycks*, etc. p. 29.

Au musée de Berlin est un petit retable de la *Trinité,* provenant, dit la tradition, de Champmol, où le style des draperies, le Christ en Croix se réfèrent au *Parement de Narbonne,* tandis que le coloris très brillant, les statures trapues des Evangélistes figurés sur les volets, relèvent de l'école de Dijon. (La forme lobée de ce retable dériverait de celle d'un groupe de broches mérovingiennes de la vallée rhénane). Les anges de cette *Trinité* se retrouvent dans l'antependium de saint Wulfran d'Abbeville — œuvre de second ordre mais témoignant, elle aussi, d'une orientation imprimée par les artistes travaillant à Champmol. — Les murailles de l'oratoire du château de Fénis, au val d'Aoste, sont décorées de dix-huit figures de saints et de saintes, d'une *Vierge de miséricorde,* d'un *Crucifiement* et d'une *Annonciation* dont la Madone est dans le style de Broederlam. Et l'on a pu, sans invraisemblance, voir dans ces peintures l'œuvre de quelque Flamand de Gand, d'Ypres, de Bourges ou de Dijon, se rendant aux chantiers de Milan.

Il est certain — et ceci est contraire à l'opinion courante — que vers 1400, la peinture est plus florissante à Dijon qu'à Paris. Les peintres « dijonnais » sortent de nos ateliers. Leurs œuvres l'emportent en valeur et surtout en abondance sur la production du milieu parisien; les inflexions italiennes comme les nuances françaises qui s'y combinent étroitement avec l'accent natal ne nuisent point à leur originalité. Cette évidence éclate quand on leur oppose par exemple le diptyque de Richard II, roi d'Angleterre, conservé au château de Wilton House et où, suivant nous, la beauté française garde toute sa pureté. Ce diptyque montre d'un côté le roi agenouillé accompagné de saint Edmond, saint Edouard et saint Jean-Baptiste — et ces figures, avec plus de finesse et un idéalisme plus prononcé, continuent la tradition si française d'un Beauneveu, — et de l'autre côté la Vierge entourée d'anges et foulant un parterre de fleurs. Et cette Vierge, haute, élégante, et ces anges exquis couronnés de roses, sont d'un maître idéaliste qui descend tout droit du peintre si français auquel on doit le *Parement de Narbonne.* Mais encore, certains de nos artistes, reconnaissons-le, sont à ce point francisés que Louis Dimier a pu dire de ce diptyque qu'il était peut-être d'un peintre français ou flamand, travaillant pour l'Angleterre, ou établi dans ce pays, ou de quelque Anglais formé aux leçons de Flandre (1).

(1) Les *Primitifs français,* p. 64. — Les peintures septentrionales des environs de 1400 sont rares. Nous avons cité celles qui paraissent le lot de nos maîtres ; mentionnons comme

37. — ART FLAMAND DE DIJON. Vers 1410
Retable de la Trinité.
(*Musée de Berlin*)

38. — ECOLE FLAMANDE DE DIJON. Vers 1410.
Tabernacle (détail).
(*Musée du Louvre*)

39. — ECOLE FLAMANDE DE DIJON
Vers 1400.
Pitié de Notre-Seigneur.
(*Musée de Troyes*)

***

Quoi qu'il en soit du rôle de nos maîtres en France et de la supériorité du milieu dijonnais, le réalisme dans le domaine de la peinture (et de l'enluminure) s'annonce, — mais n'est pas né. Il triomphe tout à coup dans la sculpture, ou plutôt dans les œuvres d'un sculpteur génial, Claes Sluter, qui conçut et exécuta ses chefs-d'œuvre, lui aussi, à Dijon: les figures décorant le portail de l'église de la Chartreuse de Champmol et le fameux *Puits* dit *de Moïse* dans la même Chartreuse. En 1391 on mit en place deux des statues du portail: le saint Jean-Baptiste et la sainte Catherine. La facture de ces deux statues, magistrale certes, n'est pas exempte de lourdeur; un système de plis refouillés et divisés à l'excès se substitue aux ondes souples encore en honneur dans l'atelier de Beauneveu. Une sorte de puissance populaire remplace le classicisme aristocratique du maître de Valenciennes. Trouva-t-on que Claes Sluter devait s'affiner ? Le duc Philippe le Hardi lui fournit des fonds pour aller étudier les œuvres de maître André Beauneveu à Mehun-sur-Yèvre, et la Vierge du portail, élancée, gracieuse, enveloppée d'un manteau dont les plis sinueux s'inspirent en le rajeunissant, du système antérieur, cette Vierge se rattache à l'art d'un Beauneveu dans la mesure où la Madone du diptyque de Richard II évoque le *Parement de Narbonne.* Le changement est si notable que certains ne reconnaissent plus la main de Sluter. Mais n'est-ce pas le propre d'un homme de génie — un Donatello par exemple — de nous surprendre par des innovations brusques et profondes? Avec les images du duc Philippe et de la duchesse Marguerite — cette dernière malheureusement endommagée — le portrait moderne fait son apparition. Nous pouvons parler cette fois d'un réalisme violent, impitoyable, à la flamande. Philippe le Hardi est le père spirituel de Judocus Vyd. Le génie de

étant plus particulièrement françaises : le diptyque du Bargelló : *Crucifixion* et *Adoration* (dont le style dérive du *Parement*, avec pourtant dans l'*Adoration* des détails qui font penser aux mystiques allemands) ; le beau portrait de Louis d'Anjou (aquarelle, Bibliothèque nationale) d'un français, très italianisé. Un quadriptyque de la collection Douglas, Londres (*Vies du Christ et de la Vierge*) est français avec un accent catalan, de même un petit retable du musée de Bruxelles avec la Vierge, saint Michel et sainte Ursule. La *Vierge avec l'Enfant à l'encrier* (Louvre) émane sans doute d'un atelier de la France méridionale influencé par l'Espagne. Le diptyque de la collection Lippmann à Berlin (*Mort de la Vierge* et *Adoration des Mages*) relève du milieu avignonnais, mais Bouchot pensait, non sans raison à un artiste tchèque. On sait quel centre italo-français fut Prague à cette époque.

Sluter trouve une expression non moins saisissante dans les figures du *Puits de Moïse* qui, tout en recueillant ce que la tradition médiévale conservait de gravité, de profondeur vivante, renouvellent totalement la conception de la plastique en faisant sentir sous les draperies des corps plus organiques, en animant ces draperies d'un jeu inattendu de plis tantôt droits, tantôt curvilignes, tantôt anguleux et brisés. Les cassures si caractéristiques des van Eyck font plus que s'annoncer ; elles sont créées. Sans doute, dans les types, la draperie, le rendu des formes, Sluter et ses disciples immédiats se rattachent encore aux normes sur lesquelles repose l'évolution de la sculpture gothique. On pourrait retrouver dans les schémas traditionnels de la statuaire médiévale l'origine du jet « baroque » qu'affectent les draperies du grand imagier de la Chartreuse. Mais Dvorak qui le souligne (1), doit bien convenir que les traditions du XIVe siècle sont portées par Sluter à leur plus haute puissance naturaliste et nous ne pouvons admettre qu'entre les efforts réalistes, timides et dispersés de l'art français sous Charles V, et les affirmations radicales du style de Sluter il n'y ait qu'une différence de degré. Si le *Philippe le Hardi* de Champmol n'est qu'un stade de la sculpture gothique française, le *Chanoine van der Paele* ne peut plus être tenu pour un portrait moderne.

Où Claes Sluter s'est-il formé? Eut-il des précurseurs en Belgique, en France, en Hollande? La question a peut-être moins d'importance qu'il ne semble. De tels génies peuvent bien nous accorder la joie un peu vaine de découvrir dans leurs œuvres telle ou telle réminiscence, mais l'essentiel de leur grandeur vient d'eux-mêmes, le don de la création étant incommunicable. Pourtant parmi les figurines de Jacques de la Baerze (sculpteur termondois qui termina dès 1391 les reliefs auxquels Melchior Broederlam ajouta les peintures commentées plus haut) les deux personnages qui déposent le Christ au tombeau sont comme une timide ébauche du saint Jean-Baptiste sculpté par Sluter pour le portail de la Chartreuse... Et d'autres sculpteurs de retables dans nos régions, dès la fin du XIVe siècle, ont des allures de francs conteurs flamands. Tel l'imagier qui tailla la légende des trois Vierges éprouvées par les anges et obligées de reconstruire trois fois le sanctuaire qu'elles édifiaient à Haekendover, près de Tirlemont. Des maçons gâchent le mortier, montent et scellent les pierres, reçoivent leur paye ; on se croirait sur le chantier tant

(1) Op. cit. p. 197-198.

40. — CLAES SLUTER
Statue de Philippe le Hardi.
(*Chartreuse de Champmol. Portail de l'Eglise*)

41. — CLAES SLUTER
La Madone et l'Enfant.
(*Chartreuse de Champmol. Portail de l'Eglise*)

42. — CLAES SLUTER
Le Puits de Moïse (figures de Moïse et David).
(Chartreuse de Champmol)

43. — CLAES SLUTER
Le Puits de Moïse (figures de Jérémie et Ezéchiel).
(Chartreuse de Champmol)

l'artiste a répandu de bonhomie, de justesse expressive, d'observation finaude dans les groupes.

La sculpture seule connaît de pareilles conquêtes réalistes et seule elle affirme l'inspiration septentrionale avec indépendance. La peinture est cosmopolite; le réalisme moderne n'y apparaît qu'à l'état sporadique. Au fond, et bien que la variété et le pittoresque de certains sujets ouvrent un champ très libre à l'observation des enlumineurs, ceux-ci ne paraissent point troublés tout d'abord par l'énorme secousse que Sluter imprime à l'art. La preuve la plus nette est fournie par le manuscrit insigne: *les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry,* conservé au château de Chantilly et exécuté entre 1411 et 1416 par les trois frères de Limbourc.

*
* *

Issus d'une famille de Limborch ou Lombourg, portant le nom de famille Manuel et apparentés sans doute au peintre Jean Malouel, les trois frères débutent à Paris. Les deux aînés Pol, Paoul ou Polequin, — et Hennequin ou Jehannequin, auraient été dès le commencement de 1402 au service de Philippe le Hardi (Polequin et Jeannequin sont peut-être les formes francisées des diminutifs flamands de leurs prénoms: *Poleken, Janneken*). Le troisième frère Hermant ou Hermand, mentionné d'abord comme orfèvre, se consacra à l'enluminure quand les trois artistes devenus célèbres à Paris (les trois frères enlumineurs de Guillebert de Metz) passèrent au service de Jean de Berry au commencement de l'année 1411. Nous avons rencontré déjà le célèbre duc en parlant d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. Encore plus passionné d'art que ses frères, les autres fils de Jean le Bon — Charles V, Louis d'Anjou, Philippe le Hardi qui tous trois pourtant comptent dans le mécénat médiéval — il recherchait sans cesse tableaux, sculptures, joyaux, orfévreries, ivoires, broderies, objets orientaux et antiques. Il possédait de magnifiques résidences et notamment ce château de Mehun-sur-Yèvre où maître André Beauneveu avait dirigé et exécuté des travaux d'image et de peinture, admirés par Claes Sluter, château que Froissart tenait pour « une des plus belles maisons du monde » et que les frères de Limbourc introduisirent dans la *Tentation du Christ* des *Heures* aujourd'hui à Chantilly. De telles vocations de collectionneur ne devaient plus se retrouver qu'aux plus

beaux temps de l'art baroque (1). Grand mécène, Jean de Berry se souciait peu de protectionnisme. Sa lieutenance du Languedoc le mit de bonne heure en contact direct avec le foyer avignonnais et l'italianisme pontifical. Sa Cour était un centre d'art cosmopolite où se rencontraient Italiens, Français, Flamands, Wallons, Espagnols, Allemands; il se plaisait même dans des chambres décorées à la sarrasine! Avant tout, Jean de Berry était bibliophile et nous lui devons presque tous les manuscrits illustres des environs de 1400. Une grande partie de la bibliothèque constituée par ses soins a sans doute disparu à jamais. Léopold Delisle a pu toutefois signaler quatre-vingt-huit volumes exécutés pour le duc et parvenus jusqu'à nous (un à la Haye, trois à Bruxelles, trois en Italie — dont deux incendiés de nos jours — dix en Angleterre et soixante et onze en France).

Rien d'étonnant si le duc prit les trois frères en affection. Il avait permis, dès leur entrée à son service, qu'ils lui fissent un cadeau dont la nature révèle la familiarité de ses rapports avec les prodigieux enlumineurs. Ils lui offrirent « un livre contrefait d'une pièce de bois blanc peinte en semblance d'un livre où il n'a nulz feuillez ni rien écrit ». Monseigneur de son côté leur donna des monnaies de sa collection. Pol reçut mieux encore: un hôtel à Bourges et le duc s'occupa, semble-t-il, de son mariage. Il est vrai que le payement des gages subissait parfois des retards, — mais ce sont là défaillances administratives que connaissent tous les siècles. Pol mourut sans enfant peu de temps après Jean de Berry. Sa veuve se remaria avec André Le Roy qui, après la mort de sa femme, occupa longuement l'hôtel donné par le duc. — Les *Très riches Heures* dites *de Chantilly* suffisent à la gloire des trois frères. On a cru reconnaître leur intervention dans *le Livre d'heures du duc de Berry*, de la collection Ed. de Rothschild, dans les *Très belles Heures du duc de Berry*, de la collection d'Adolphe de Rothschild, dans le *Térence* de l'Arsenal, un manuscrit prêté par le duc de Guyenne à son oncle Jean de Berry et non restitué par ce dernier qui aimait les livres au point de ne point rendre ceux qu'il empruntait. Nous

---

(1) Cf. GAUCHERY & DE CHAMPEAUX: *Les Travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince.* Paris, Champion, 1914. — B. PROST: *Les Arts à la Cour du duc de Berry d'après les récentes publications de MM. Jules Guiffrey, de Champeaux et P. Gauchery. Gazette des Beaux-Arts*, 37e année, 3e période. T. XIV. — Cf. aussi le portrait du célèbre mécène que nous avons tenté de tracer dans notre travail sur les *Très belles Heures de Jean de France* de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ouv. cité.

Photo Bulloz, Paris.

44. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
La Marche au Calvaire.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Photo Bulloz, Paris.

45. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
La Rencontre des Rois Mages.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

nous bornons à signaler ces attributions; l'examen des *Très riches Heures de Chantilly* mettra fin à notre étude des enluminures de la période pré-eyckienne.

Commencées en 1411 par les frères de Limbourc, ces *Heures* fameuses furent interrompues en 1416 par la mort du duc et comprenaient alors trente-neuf grandes enluminures, deux moyennes et vingt-quatre petites; le complément appartient à une époque postérieure et sort de notre cadre. Dans leurs œuvres les frères de Limbourc ont exprimé la quintessence de cet art des Valois auquel la défaite d'Azincourt et la venue des van Eyck portèrent le coup de grâce, art courtois, brillant, raffiné, qui devait beaucoup au milieu parisien et mélangeait dans une formule cosmopolite des élégances françaises, des réminiscences italiennes et antiques, des douceurs colonaises, des infiltrations orientales, d'ingénues nouveautés réalistes dues plus spécialement sans doute aux artistes des Pays-Bas. Point d'évolution radicale comme en sculpture, mais expression culminante d'un art existant.

Il est exact, comme le remarque le comte Durrieu, que la mise en page de certaines enluminures évoque l'art de l'Extrême Orient: telle cette *Rencontre des Rois Mages* où pourtant Notre-Dame de Paris, la sainte Chapelle, la Tour de Montléry, l'abbaye de Montmartre, se silhouettent à l'horizon. Des turbans, une housse de cheval relevée à l'arabe, la présence de guépards, lions, chameaux etc. augmentent l'impression d'orientalisme et la composition, comme l'a dit le C^te^ Durrieu, semble transposer le chant *Videmus stellam ejus in Oriente.* D'autres pages font voir des personnages accoutrés en orientaux plus ou moins authentiques et dans la *Marche au Calvaire* parmi les pignons flamands se dressent de gracieux minarets. — Passons aux imitations de l'antique. Le duc de Berry possédait des médaillons d'or de Constantin et d'Héraclius. Constantin devient la personnification du soleil conduisant son char dans le tympan demi-circulaire qui surmonte les pages du Calendrier, et le modèle d'un des Mages. Dans l'exquise enluminure, le *Paradis terrestre,* qui raconte les phases de la Chute, l'Adam agenouillé reproduit la pose d'une statue de l'école de Pergame, aujourd'hui à Aix-en-Provence et qui, au surplus, inspira l'illustrateur d'un manuscrit antérieur. Dans les *Nus* du Zodiaque on a cru reconnaître une copie des *Trois Grâces* de Sienne; mais celles-ci étaient-elles déjà découvertes quand les frères de Limbourc peignaient leur manuscrit?

L'italianisme des *Heures de Chantilly* se trahit presque dans chaque page

de la partie qui suit le *Calendrier.* La *Purification de la Vierge* reproduit dans ses dispositions essentielles une fresque peinte par Taddeo Gaddi dans la chapelle Brancacci de l'église Sainte-Croix de Florence, laquelle fresque, avant d'inspirer les frères de Limbourc, servit de modèle à la *Présentation au Temple* dont Giovanni da Milano décora la sacristie de la même église Sainte-Croix. La reproduction des frères de Limbourc n'est d'ailleurs pas servile et comme l'a remarqué le C^te^ Durrieu, la Vierge enfant qui gravit les degrés dans les deux œuvres florentines est remplacée dans l'enluminure par une servante portant le cierge des relevailles et l'offrande des deux colombes, tandis que « la Vierge est reléguée dans le bas, à gauche, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et suivie de saint Joseph », costumé à l'orientale. Dans la *Descente de Croix,* la Vierge est copiée de la grande *Crucifixion* de la chapelle des Espagnols. Il y a des rappels de Taddeo Gaddi dans les scènes de l'enfance du Christ, de Lorenzetti dans la *Flagellation.* La porte du *Paradis terrestre* évoque la façade de la cathédrale d'Orvieto; au fond de l'*Adoration des Mages* se groupent des monuments de Sienne et le *Plan de Rome* est emprunté à une œuvre siennoise, avec quelques lacunes, soit que les croquis de voyage de l'enlumineur fussent incomplets, soit qu'il travaillât d'après des « ouvraiges » et notes d'autrui. Si l'enseignement des fresques d'un Taddeo Gaddi se fait sentir de la sorte, comment s'étonner si nous retrouvons dans les *Heures* de Chantilly et dans d'autres manuscrits des réminiscences frappantes des petites œuvres qu'un Simone di Martino avait produites pendant son séjour à Avignon? La *Marche au Calvaire* des *Heures de Chantilly* est comme une synthèse du petit joyau de Simone qui est au Louvre (fragment du polyptyque dont nous parlons à la page 24), et de l'enluminure représentant la même scène dans les *Belles Heures du duc de Berry* de la Bibliothèque royale de Bruxelles. La liste des italianismes du fameux manuscrit n'est point close. La *Chute des Anges rebelles,* où Lucifer précipité dans l'abîme prend feu en touchant le fond de l'abîme tandis que les anges déchus tombent vers la terre en lignes symétriques, s'égale à la grandeur italienne trécentiste sans qu'on puisse citer de modèle; il faut pour retrouver un thème aussi grandiose se souvenir du *Jugement dernier* du Campo Santo de Pise. On chercherait en vain les signes annonciateurs du réalisme septentrional dans cette page et dans le chef-d'œuvre spiritualiste qu'est le *Couronnement de la Vierge,* supérieur à ceux de Fra Angelico a-t-on dit. Mais à quoi bon hiérarchiser les chefs-d'œuvre? L'Angelico est incomparable tout comme l'auteur de cette vision de

Photo Bulloz, Paris.

46. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
Le Paradis terrestre.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

47. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
La Purification de la Vierge.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Photo Alinari, Florence.

48. — TADDEO GADDI
Présentation au Temple.
(*Eglise Sainte-Croix, Florence*)

Photo Alinari, Florence.

49. — GIOVANNI DA MILANO
Présentation au Temple.
(*Eglise Sainte-Croix, Florence*)

gloire. Cette page merveilleuse est en connexion avec le dessin du Louvre : la *Mort et l'Assomption de la Vierge,* tout en étant d'une eurythmie plus savante, plus définitive. L'enlumineur connaît l'Italie. Il connaît aussi les traditions parisiennes. La Vierge de son *Couronnement* est une grande dame et les anges font office de pages, — reconnaissons ici la *matière française*, laquelle apparaît aussi dans la disposition iconographique : le Christ bénit sa mère, laissant aux anges le soin de la couronner, tandis que dans l'art italien le Christ pose lui-même le diadème sur le front de sa mère. Ces traits révèlent le sceau parisien. Le milieu français n'a rien produit de plus beau, de plus idéal, de plus classique. Et c'est l'œuvre d'un Flamand. Et jamais Flamand ne s'est assimilé à ce point le génie italien.

Orientalisme, classicisme, italianisme, prennent, on le voit, une grande place dans cet art harmonieux et doux. Quelles pages vont nous découvrir la promesse du réalisme futur? L'Eve du *Paradis terrestre* est, pour le C^te^ Durrieu, une figure tout à fait réaliste, une sorte d'épreuve de l'Eve des van Eyck ; mais ses formes sont graciles, maniérées, et ce n'est point le fait de peindre un nu qui atteste le réalisme d'un art. Le *Calendrier* va-t-il nous révéler les aspects foncièrement novateurs et septentrionaux du génie des frères de Limbourc? C'est la partie la plus célèbre du manuscrit ; elle est placée en tête du volume, mais on réservait toujours l'exécution du *Calendrier* pour la fin. Le duc de Berry est à table dans la page du mois de *Janvier ;* derrière l'illustre mécène est dressé un dais rouge parsemé d'ours et de cygnes blessés, les emblèmes du duc. Un seul convive, un ecclésiastique, est admis à table ; autour de celle-ci s'empressent les écuyers tranchants, l'échanson, un panetier et un chambellan qui dit : *Aproche, Aproche* à un groupe de personnages. Sur la table, des accessoires où l'on a reconnu la *Salière du Pavillon* qui figure dans un inventaire du duc. Au fond, une tapisserie représente un tournoi, — une *guerrerie* comme on disait alors, — et les jouteurs ont le tort de se confondre avec la figuration du Banquet. Avons-nous ici, comme on l'a dit, un avant-goût des fêtes de l'Epiphanie peintes par Jordaens? Le duc et ses officiers « fourrés comme des félins et bariolés comme des papegais » dans leurs houppelandes « flottantes, traînantes, entaillées, découpées, brodées, chamarrées » (Hourticq) ne nous font pas du tout penser au *Roi boit* du grand Anversois, mais beaucoup aux personnages magnifiques peints un peu plus tard par Pisanello, Gentile da Fabriano, les frères Zavatarelli. L'Italie est ici devancée et s'il est une manifestation de l'art galant et courtois du milieu pari-

sien, la voici bien. — Le *Calendrier* fait alterner les scènes rustiques et les scènes princières. *Février*, c'est l'hiver aux champs. La maîtresse et deux domestiques se chauffent dans l'habitation. Les arbres sont très conventionnels, mais le petit village du fond, perdu dans les collines de neige, enveloppé d'un ciel gris et bas et qui suggère irrésistiblement le nom de Bruegel, marque un progrès notable dans l'interprétation de la nature. On peut même dire que ce site d'hiver est une réussite exceptionnelle dans l'art de ce temps — et de tous les temps — bien que la poésie de cette page s'enferme dans un schéma d'art trécentiste tout comme le cortège des Rois mages. — *Mars* (le labour et la taille de la vigne) a pour fond le château de Lusignan et *Avril* (mois du renouveau et des fiançailles, cher aux trouvères) le château de Dourdan sur les bords de l'Orge. Toutes ces architectures sont excellentes et d'une vérité dont les « architecturistes » des siècles postérieurs n'auront plus le souci, ni même le soupçon. Mais elles ne « tiennent » pas toujours avec le reste du paysage où la perspective, les arbres, les rivières teintées d'argent, s'accommodent des conventions les plus simplistes. Nous inclinons fort à partager l'opinion de M. Conway qui discerne avec raison dans les architectures des *Heures* de Chantilly la main d'un spécialiste que se seraient adjoint les frères de Limbourc. Qu'on se souvienne de Jacques Coene si réputé pour ses dessins d'édifices. « Peut être, dit Conway, avons-nous l'œuvre d'un autre architecturiste dans les *Heures* de Chantilly ». — *Mai*, mois des gentilshommes, nous fait assister à un cortège qui se déroule près de Riom, capitale du duché d'Auvergne, et *Juin*, le mois des foins, rassemble dans le fond les monuments parisiens de la pointe ouest de la Cité: Sainte Chapelle, tours de la Conciergerie et de l'Horloge. Les faneuses manquent de stabilité; la liaison des figures avec le sol est incertaine. Quant aux faneurs, ils sont tout simplement en chemise. Des détails de ce genre relèvent de l'ingénuité médiévale. N'y voyons pas le réalisme moderne qui s'imposera par une conception nouvelle des formes, un nouveau rendu des apparences. — *Juillet* (la moisson et les tondailles devant le château de Poitiers) aligne le long de la rivière, le Clain, une série de petits saules qui n'ont pas osé grandir de peur de cacher les petits personnages. — *Août* (le départ pour la chasse aux faucons) voit reparaître toute la grâce des costumes de janvier, d'avril et de mai. Près du château d'Etampes, dressé dans le fond, une charette de foin est d'une rare justesse. Il n'en est pas de même des baigneurs. L'artiste est impuissant à rendre les réfractions dans l'eau et ses nageurs ont des allures de petits batraciens. — *Octobre*, avec le Louvre

Photo Bulloz, Paris.

50. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
Le Couronnement de la Vierge.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Photo Bulloz, Paris.

51. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
La Chute des Anges rebelles.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

52. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
Le mois d'octobre.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Photo Bulloz, Paris.

53. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
Le mois d'avril.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Photo Bulloz, Paris.

54. — LES FRÈRES DE LIMBOURC
Le mois de février.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

de Charles VI, la Seine et le Pré-aux-Clercs, nous fait assister aux semailles. Pour effrayer les oiseaux, des plumes blanches s'agitent le long de cordes tendues. Au milieu du champ, un épouvantail simule un archer. Sans le moindre souci des plumes, du simulacre, du semeur, de l'homme à la herse et de son cheval, des pies et d'autres oiseaux picorent le blé. Qui ne serait frappé de cette puissance d'analyse? Mais ni le génie décoratif de l'enlumineur, ni l'ample mise en page (projetées sur l'écran, les enluminures des *Heures* de Chantilly semblent des reproductions de fresques), ni même la grâce des détails ne permettent de parler, comme on l'a fait, de l'impitoyable naturalisme flamand. (Cette page, comme beaucoup d'autres du célèbre manuscrit, a inspiré les auteurs du *Bréviaire Grimani.* Ces derniers ne doivent avoir connu le chef-d'œuvre des frères de Limbourc que par des croquis; l'épouvantail de Chantilly devient dans le *Bréviaire* un archer véritable.) — *Décembre* (l'*Hallali*) présente dans son « étoffage » une curieuse analogie avec une feuille d'un album de la Bibliothèque de Bergame attribué à un précurseur de Pisanello, Giovanni dei Grassi. Dans ce dessin de Bergame, six chiens dépècent un sanglier; un molosse a reçu un coup de boutoir et relève la tête avec une expression de douleur. Au-dessous du dessin on lit : « *Caccia di questo cingiale* » (1). Des emblèmes, sans rapport avec notre sujet, décorent la même feuille. Détachez la *caccia,* ajoutez y un paysage, des chasseurs, et vous avez la prodigieuse page des *Heures* de Chantilly symbolisant le mois de Décembre, au fond de laquelle émergent d'une futaie de chênes roussis, le donjon et les sept tours carrées de Vincennes, résidence majeure du duc de Berry. On s'est demandé si la curée de Bergame était vraiment antérieure à celle de Chantilly. « Peut-être les deux œuvres dépendent-elles d'un modèle commun aujourd'hui disparu » (2) d'un de ces *ouvraiges de Lombardie* comme on en signale dans les inventaires et que recherchaient les artistes et les princes. Mais un autre carnet de croquis, de la collection Edmond de Rothschild, contient des études de chiens et des scènes de chasse de la même main que la *caccia* de Bergame, ce qui incline à considérer Giovanni dei Grassi comme un animalier novateur et comme le créateur de ces motifs cynégétiques. Il n'a pas imité les *Heures* de Chantilly, les artistes n'ayant guère pu admirer le manuscrit avant 1415. De plus il a dessiné, dans son carnet de Bergame, des

(1) Ce texte est d'une époque postérieure.

(2) Conrad de Mandach. *Peintres et Enlumineurs en Lombardie. Revue de l'Art chrétien,* juillet-août 1913.

modèles féminins qui relèvent de l'art qui influença les trois Flamands. En tout cas ces similitudes entre la feuille attribuée à Giovanni dei Grassi et l'*Hallali* des frères de Limbourc, sont une illustration frappante des échanges artistiques qui s'opèrent à cette époque entre l'Italie, la France et la Flandre, — entendons par ce mot Flandre la totalité des Pays-Bas.

Pour Hulin de Loo (1), *Janvier* serait d'une main A (Pol, favori du duc) qui allonge à l'excès les jambes des personnages, manque de perspective aérienne etc.; ces caractères se retrouvent dans la *Purification*, la *Rencontre des Rois Mages*, *Jésus guérissant un possédé*. — *Avril*, *Mai*, *Août* et peut-être *Février* seraient d'un autre artiste, main B (Jeannequin?) le plus idéaliste du groupe, à qui l'on devrait aussi le *Paradis*, la *Chute des Anges rebelles* et le *Couronnement de la Vierge*. — Une main C (carnations plus blanches et roses chez les femmes, blanc des yeux très apparent, etc.) aurait exécuté *Juin*, *Mars et Juillet*. — Une quatrième main (?) D, interviendrait pour *Décembre*, l'*Enfer* et l'admirable grisaille: *Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers*. Herman serait C ou D. Hulin de Loo nous avertit que son travail n'a pas de portée scientifique et qu'il se borne à consigner des impressions de voyage. Renonçons, pour notre part, à pousser plus avant cette enquête insuffisamment instruite.

Le C^{te} Durrieu écrit: « Quelle que soit la contrée où sont nés les peintres, quelle que soit l'attention qu'il ont apportée à des modèles fournis par d'autres pays à d'autres époques, l'œuvre dans son ensemble est un monument de l'art français, entendez de cette France de Charles VI où le comté de Flandre relevait de la couronne des fleurs de lis, où Tournai était gouverné par les successeurs de saint Louis, où les gens de Bruges, Ypres, Gand et Arras venaient à Paris étudier à l'Université et plaider en appel au Parlement, où Paris enfin était, pour les artistes du Nord, la véritable métropole qui consacrait définitivement leur talent. » Oui, Paris était la métropole qui consacrait — comme aujourd'hui. Mais il est inexact de prétendre que le manuscrit de Chantilly soit un monument de l'art français. C'est un monument de l'art cosmopolite qui fleurit dans les régions septentrionales, sous le règne de Charles VI et dont nous avons énuméré au cours de ce chapitre, les éléments de formation. En parlant des *Semailles d'Octobre*, M. Henry Martin a écrit de

(1) *Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry, par Pol de Limbourc et ses frères.* Extrait du *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*. Vuylsteke, 1903,

55. — LES FRÈRES DE LIMBOURG
Le mois de décembre.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, Chantilly.)

56. — LES FRÈRES DE LIMBOURG
Le mois de janvier.
Très Riches Heures du duc de Berry.
(Musée Condé, Chantilly.)

57. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX. Vers 1425.
Le Jugement dernier de Diest.

son côté : « Seule la photographie devait nous habituer à cet impitoyable naturalisme. » Rectifions. Les chemins sont ouverts à certaines audaces de l'art moderne. Mais les *Heures* de Chantilly sont un compromis entre la scolastique du XIV^e siècle et le souci nouveau de l'observation individuelle. Le moule est médiéval, trécentiste, parfois presque byzantin. Des souffles d'idéal nouveau y circulent. Ainsi en est-il du *Méliador* de Froissart où la forme ancienne du roman de chevalerie s'anime d'une vie psychologique inédite. Il ne fut point donné aux trois frères enlumineurs de renouveler l'art septentrional pas plus qu'à Beauneveu, Jacquemart de Hesdin ou Broederlam. Les réussites abondent chez ces « précurseurs ». Les *Heures* de Chantilly sont le joyau d'un art princier, d'un art de cour, le chef d'œuvre encore très idéaliste dans son ensemble de l'Avant-Renaissance des Valois. Impossible de surpasser les frères de Limbourc dans leur « genre » ; ils couronnent une époque. Mais la peinture humaine qui sera celle de notre XV^e siècle et, par dérivation, celle du monde moderne ne trouve pas chez eux son champ définitif. Ils dessinent d'admirables architectures dans leurs *Heures* de Chantilly ; cependant leurs fonds sont sans profondeur ; ils ignorent la perspective aérienne, n'ont aucune liberté dans le rendu des arbres, peignent indistinctement toutes les rivières en argent, répandent l'or dans un grand nombre de pages, sur les vêtements, les monuments, (la Fontaine et la porte du Paradis), sur les visages (celui de Dieu le Père), dans le ciel. Ils vivent des abstractions trécentistes. Et puis les miniatures sont faites pour la joie égoïste des princes et des grands seigneurs ; d'autre part la technique des peintres de *taveliaus* tels que Broederlam et Malouel garde un accent étranger. En vain cherche-t-on des modèles « nationaux » à méditer. Le plus difficile, autant dire tout, reste à faire. Les frères Hubrecht et Johannes d'Eyck-sur-Meuse seront les héros de l'impossible aventure. Avec eux commencent les temps nouveaux.

*
* *

Le cosmopolitisme septentrional a gardé des adeptes de grand mérite très avant dans le XV^e siècle, alors que déjà la réforme des van Eyck était accomplie. Un grand *Jugement dernier,* provenant peut être d'une église ou d'un couvent de Diest et entré il y a une trentaine d'années à l'Hôtel de ville de cette petite cité brabançonne, en est la preuve. L'œuvre peinte à la tempera, sur bois, est contemporaine du Retable de l'Agneau mais l'iconographie

et la technique sont dans la tradition du siècle précédent. Sur un fond d'or, le Christ enveloppé d'un manteau rouge préside à l'acte final de la chrétienté; la Vierge est à sa droite, le Précurseur à sa gauche. A sa droite aussi les Elus sont reçus par les anges dans une église dorée figurant l'entrée du Paradis; à sa gauche, les maudits sont précipités dans les flammes éternelles. Les Apôtres, rangés en cercle, occupent le centre de la partie inférieure.

Aucun souci de perspective; disposition spatiale conforme aux conventions des cartonniers de tapisserie et des enlumineurs du XIV^{e} siècle; sentiment et esprit parents des œuvres franco-flamandes pré-eyckiennes. Il semble bien que l'œuvre soit sortie d'un atelier des Pays-Bas méridionaux vivant encore des enseignements de Melchior Broederlam et des procédés techniques du peintre du retable des Tanneurs; son exécution est pourtant sensiblement postérieure à celle des volets de Dijon et du *Calvaire* de la cathédrale Saint-Sauveur. Des détails architecturaux de l'église figurant la Porte du Paradis dans le *Jugement* de Diest situent l'œuvre vers 1425, au plus tôt. Néanmoins les caractères dominants de l'Avant-Renaissance des Valois subsistent. La Porte du Paradis elle-même a quelque parenté avec les architectures des frères de Limbourc et de Broederlam. Les personnages de la partie supérieure: le Christ, les Anges portent les draperies souples, ondoyantes, arrondies, du style français créé par l'enlumineur Jean Pucelle; les manteaux — rouges, jaunes, bleus, à galons d'or, — des apôtres sont du même style; ces personnages ont d'ailleurs aussi les barbes et les cheveux des apôtres et prophètes du *Psautier* de Beauneveu. L'un d'eux laisse passer sous son manteau un pied nu aux doigts allongés comme ceux que dessinait le maître du *Parement de Narbonne.* Sur le fond d'or (admirablement patiné par les siècles) se dessine un guillochage de discrètes arabesques. Les plaies du Christ s'illuminent de rayons. L'auteur a fait effort pour varier les attitudes et les expressions des apôtres; mais les conventions trécentistes ne lui laissent qu'une bien faible liberté. Ces figures ont d'ailleurs la beauté plastique et la noblesse que nous avons reconnues aux « ystoires » de Beauneveu.

La Madone, les Elus, les Damnés sont d'un art plus évolué. Maints détails de la représentation de l'Enfer, tout en s'inspirant de l'esprit médiéval — tonsurés, prélats, grands seigneurs, personnages couronnés, voisinent avec l'avare qu'un diable arrache de son or — manifestent un sens plus moderne du mouvement et du pittoresque, tandis que les Elus, conduits au Parvis céleste en robes de brocart, annoncent les groupes de Roger. Les nus des res-

58. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX. Vers 1425.
Le Jugement dernier de Diest. — Détail.

59. — La Madone d'Yolande Belle
(Hospice Belle, Bruges)

suscités surgissant du sol sont d'ailleurs aussi peu réalistes que ceux des *Heures* de Chantilly.

Le *Jugement dernier* de Diest n'a pas l'extrême finesse technique des volets de Broederlam ; l'exécution d'autre part est moins rude que celle du retable des Tanneurs. On relève en maints endroits des traces de restaurations anciennes. En résumé le doux éclat des ors, la pureté de certaines couleurs franches respectées par le temps, la disposition grandiose de la scène, la qualité essentiellement décorative de la mise en page, concourent à faire de ce *Jugement dernier* une production capitale du style pré-eyckien.

L'Hospice Belle d'Ypres, possède une peinture votive qui servait d'épitaphe à Yolande Belle, épouse de Josse Bryde, grand bailli d'Ypres, ainsi que l'indique une inscription flamande tracée sur le cadre en 1420. La Vierge, vêtue d'une robe bleu pâle et d'un manteau bleu foncé, est debout devant une tenture d'or où sont tracés des ornements rouges ; cette tenture est portée par deux anges, et c'est là un motif emprunté aux bas-reliefs funéraires de l'école tournaisienne de la fin du XIV[e] siècle. En outre les donateurs, présentés d'un côté par saint Georges, de l'autre par sainte Catherine, sont disposés comme les donateurs des mêmes bas-reliefs. Il ne faut pas en conclure que nous sommes en présence d'une œuvre de l'école tournaisienne à ses débuts. Cette peinture nous semble une production caractéristique de ces peintres de panonceaux, bannières et armoiries qui étaient aussi peintres de retables, mais qui sans doute attachaient moins d'importance à leurs œuvres héraldiques et votives qu'à leurs « compositions » religieuses et en confiaient l'exécution à des élèves et « compagnons ». Pour ces raisons, on peut considérer la *Madone d'Yolande Belle* comme une œuvre d'un atelier yprois dont l'activité aura succédé à celle de l'atelier du grand Melchior Broederlam.

HUBERT VAN EYCK ET LE RETABLE DE L'AGNEAU

La révolution accomplie par les peintres de l'*Agneau mystique* souligne un état politique nouveau et marque le rayonnement de l'ère bourguignonne. Gand, Bruges, Tournai, Bruxelles enlèvent l'hégémonie aux centres français — voire à Dijon même. Sans doute le *Retable de l'Agneau* garde des empreintes médiévales, spécialement dans les trois grandes figures de la partie centrale; il se rattache au Moyen âge français par la monumentalité des zones superposées; on y peut découvrir aussi une sorte de grand souffle oratoire venu d'Italie et (moins que dans les *Heures de Chantilly*), quelques réminiscences antiques et orientales. Mais qui conseilla aux deux frères la substitution de la plastique colorée à la teinte plate et linéaire, qui leur enseigna ce sens nouveau de l'espace et de la lumière, à qui doivent-ils ces facultés d'observation appliquée à la nature morte et vivante, et leur aptitude sans borne à traduire toutes les particularités visibles des êtres et des choses? La peinture avec eux n'est plus une image due à d'exquis virtuoses; elle reproduit exactement les qualités matérielles des êtres, des choses, de l'air, rend les particulatrités individuelles des modèles, met une conscience rigoureuse au service de ses observations, — en sorte qu'elle devient, comme on l'a dit, un acte du sentiment, de la volonté et de la pensée.

Les frères van Eyck dotèrent l'art chrétien de son plus subtil moyen d'expression. On a qualifié leur perfectionnement de la peinture à l'huile de *procédé brugeois* (1), tant Bruges est accapareuse de la beauté de ce temps. Il est d'ailleurs impossible, on le sait, d'attribuer *l'invention* proprement dite de la couleur à l'huile à l'un ou l'autre des frères van Eyck. Dès le XII[e] siècle, le moine Théophile donne des formules très explicites pour le mélange des couleurs de toute espèce avec l'huile de lin. Mais la matière ainsi obtenue séchait difficilement; aussi les peintres cherchèrent-ils sans répit à perfectionner leurs procédés. Ils paraissent avoir obtenu des résultats sérieux vers la fin du XIV[e] siècle. Les enlumineurs de statues faisaient alors un usage fréquent des couleurs à l'huile. Dans un pays comme la Flandre, la polychromie sculptu-

(1) Cf. Notre article de la *Revue des deux mondes*, 1900; Dalbon. *Les Origines de la peinture à l'huile*, Perrin 1901; et notre *Psychologie d'une ville*, Alcan.

rale devait connaître des mélanges siccatifs pouvant résister à l'humidité et à la variabilité du climat. Les procédés des enlumineurs de statues, permettant d'obtenir une dessication rapide, ne sont-ils pas venus en aide à nos peintres de retables? Souvenons-nous que Jean van Eyck polychroma six statues de l'Hôtel de ville de Bruges. Quoi qu'il en soit, perfectionnée par l'un des frères van Eyck, *la peinture à olle* éclipsa les arts d'entaillure et d'enluminure si brillants à la fin du XIV^e^ siècle. Sur des fonds plâtreux, soigneusement polis et imperméabilisés, parfois recouverts de feuilles d'or, on étendit des couleurs mélangées à un vernis huileux (à base d'ambre, de mastic et peut-être de sandaraque) parfaitement siccatif. Et désormais, les peintres purent étaler sur leurs *trençoirs en bois,* ou palettes, des matières propres à reproduire toutes les merveilles du monde. La petite *Sainte Barbe* du musée d'Anvers, œuvre inachevée, permet, comme nous le verrons, l'étude des différentes phases que traversait une œuvre de Jean van Eyck. — L'invention flamande de la peinture à l'huile fait pendant à celle des lois de la perspective découvertes par les Italiens. La perspective linéaire chez les Flamands du XV^e^ siècle est affaire d'intuition et d'empirisme. Nos peintres créent l'illusion sans connaître la construction mathématique des Italiens; leurs formes sont parfois irrationnelles; ils marquent imparfaitement les proportions des figures dans l'espace, la liaison de ces figures avec le sol, leur mécanisme physique. Ces caractères dérivent des conditions dans lesquelles évolua la peinture septentrionale et nos observations n'enlèvent rien à l'importance de la personnalité des frères van Eyck. Leur manière de traduire le monde, de remplir l'espace de lumière et d'air, d'entourer la forme d'atmosphère, a rendu à l'art les mêmes services que la science constructive des Italiens. La manière italienne exigeait de la réflexion, celle des Flamands une observation constante; et si l'inspiration religieuse assure une grande unité à notre production du XV^e^ siècle, les pénétrantes vertus d'analyse de nos maîtres nous ont valu des chefs-d'œuvre d'une variété infinie.

Sans doute avons-nous tort de confondre les deux frères en une seule entité et d'attribuer à celle-ci les mérites qui doivent être le fait de l'un des deux maîtres. Mais supposons les d'abord d'un génie égal; nous chercherons ensuite à dégager par un examen critique la prééminence de Hubert sur Jean ou de Jean sur Hubert, ou plutôt de discerner lequel des deux est vraiment le père de l'art moderne.

***

Les frères van Eyck sont nés tous deux dans la petite ville de Maesyck-sur-Meuse, « sur les confins de l'allemand, du flamand et du français, — remarque le comte de Laborde — pour mieux montrer que le génie parle toute les langues et que l'art est à lui seul la langue universelle. » On suppose que l'aîné Hubrecht (Hubert) est né vers 1370 (1). On peut le tenir pour le fondateur de l'école gantoise. Gand jouissait depuis la fin du XIV^{e} siècle d'une situation exceptionnelle. Philippe le Bon « avait voulu se faire une alliée de cette puissante commune où il avait été élevé et qui fut sa résidence à l'époque où il exerçait le gouvernement du comté de Flandre au nom de son père » (2). Au dire de Chastellain, Philippe considérait Gand « comme la ville souveraine du pays. » Elle maintenait sa richesse malgré la décadence drapière, grâce à son réseau de rivières la reliant avec le Zwin, Anvers, l'Artois, le Hainaut, qui faisait d'elle l'étape obligée des grains transportés par la Lys, l'Escaut, la Lieve. Gand fut la ville des bateliers et l'on sait comment le souvenir du privilège de l'étape se trouve perpétué au Koornlei, par les pignons du Tolhuis, du Spiker, du Schipperhuis qui composent le plus émouvant des décors urbains. La ville se révolta contre Philippe qui ne voulait introduire la gabelle sur le sel que pour établir plus équitablement la répartition de l'impôt. Gand tint tête au duc; c'était méconnaître le génie politique du prince qui constitua la Belgique moderne. Après Gavre, deux mille bourgeois vinrent s'agenouiller devant le duc et lui demander grâce « en langage françois ». Quatre ans plus tard la réconciliation était consommée. En 1457 le duc visita Gand « dont le peuple se laissa cheoir en terre de joie et baisoit les marches de ses piés » (Chastellain). L'année suivante la ville le recevait à nouveau et ses peintres lui montraient en tableau vivant une partie du chef-d'œuvre des van Eyck. Gand avait donc une tradition d'héroïsme et d'art.

Deux citations dans les comptes de Gand, une mention dans un testament, — c'est à quoi se réduisent les textes contemporains de Hubert et relatifs à l'aîné des deux frères. En 1424-25, il reçut des échevins cinq escalins de gros pour deux volets de retable; l'année suivante (1425-26) est signalé un

(1) Signalons la thèse de M. l'abbé Joseph Coenen (1907) suivant laquelle les van Eyck, illustres sous le nom de leur lieu d'origine, s'appelaient en réalité *Tegghe*. L'année du mariage de Jean, un Jean Tegghe, *né à Maesheic au pays de Liége*, se faisait recevoir bourgeois de Bruges. L'abbé Coenen voit dans le peintre Jean et ce Jean Tegghe un seul et même personnage. Cette thèse n'a pas prévalu.

(2) Cf. H. Pirenne. *Histoire de Belgique*. Vol. II.

don de six gros fait en courtoisie aux « enfants » — c'est-à-dire aux éléves ou valets du maître, et la même année le registre aux Etats de Bien (1425-26) nous apprend que Robert Poorter et sa femme Avesoete 's Hoegen ont stipulé dans leur testament qu'on placerait dans leur chapelle mortuaire de l'église Saint-Sauveur une image de saint Antoine détenue par *Meester Hubrechte den scildere* (maître Hubert le peintre). De nombreux *scilders* et *pingers* œuvraient dans la cité vers le même temps que l'aîné des van Eyck: Pierre van Beervelde, Willem van Axpoele, Jan Martins, Willem van Lombeke dit de Ritsere, grand favori de la maison comtale, de l'échevinage et des corporations. Des documents d'archives parfois prolixes sauvent ces noms qu'aucune œuvre ne transmet. Pourquoi cette abondance de renseignements sur ces « maîtres » — qui sont surtout peintres d'étendards et étoffeurs de statues, — et pourquoi le silence autour de Hubert van Eyck? Etranger à la ville, Hubert van Eyck ne faisait sans doute pas partie de la gilde des peintres de Gand. Ne forçaient l'entrée de la corporation que les Gantois de naissance possédant le droit de bourgeoisie et consentant pour leur entrée à donner six livres de gros, à offrir un plat en argent et à payer un banquet au doyen et au juré. On allait jusqu'à vouloir interdire aux Gantois l'achat d'œuvres exécutées par des maîtres étrangers à la ville et à la Gilde. Cette ville républicaine s'offrait le luxe d'une ploutocratie de peintres.

Hubert van Eyck mourut le 18 septembre 1426. Sa pierre tombale est conservée au musée de Gand depuis 1895. C'est une haute dalle d'ardoise de teinte sombre; un squelette gravé en creux et tenant un phylactère dans chaque main occupe presque toute la hauteur de la pierre et porte un cartouche oblong sur la poitrine. Bordure, cartouche et phylactère étaient jadis en cuivre; le squelette était de marbre blanc. Les matières précieuses ont été arrachées par les iconoclastes du XVI[e] siècle. Une épitaphe était gravée sur le cartouche de cuivre. Le texte nous en est conservé par le chroniqueur gantois van Vaernewyck dans son *Spieghel der Nederlandsche Autheyt*. En voici la traduction:

Mire-toi en moi, toi qui foules ma poussière, — j'étais comme toi. Maintenant je suis ci-dessous, — enterré, mort, tel que tu me vois. — Ni conseils, ni science, ni médecine ne me secoururent; — Art, honneur, sagesse, puissance, grande richesse, — tout est vain quand vient la Mort! — Hubrecht van Eyck est mon nom. — Maintenant proie des vers. Autrefois renommé, — en peinture hautement honoré. — Bientôt après, ce peu de chose retourna au néant. — En l'an du Seigneur, sois en certain, — mille quatre cent vingt-

six, — au mois de septembre, le dix-huitième jour tombait, — lorsque, dans la souffrance, je rendis l'âme à Dieu! — Priez Dieu pour moi, vous qui aimez l'Art, — que je puisse contempler sa Face. — Fuyez le péché, tournez-vous vers le bien — car tôt ou tard m'aurez à suivre.

Les comptes de la ville (1426-27) nous apprennent qu'après la mort de Hubert ses héritiers payèrent un droit d'issue de six escalins de gros; on en peut conclure que l'artiste laissait peu de chose à ses héritiers et que ceux-ci n'habitaient pas Gand. — La crypte de Saint-Bavon (alors Saint-Jean) où Hubert avait été enseveli ayant été en partie détruite, les ossements du maître furent dispersés, sauf son bras droit qui, enfermé dans un étui de fer, fut exposé comme une relique au cimetière. « Le bras auquel a appartenu cette main si habile a longtemps été pendu dans une gaîne de fer (*in een ijzer besloten)* au cimetière où je l'ai vu jadis, car l'église a été renouvelée et son tombeau a été déblayé (*opghedolven*) avec plusieurs autres » (1).

*
* *

Une inscription latine *révélée* en 1823 (d'une manière incorrecte) par le chanoine de Bast, lequel en avait trouvé copie dans un manuscrit du jurisconsulte gantois Christophe van Heurne, — et *relevée* vers le même temps par Waagen sur le cadre extérieur des volets du *Retable de l'Agneau* (quelques lettres restant illisibles) dit :

(Pictor) Hubertus E Eyck, maior quo nemo repertus
Incepit pondus. q(uod) Johannes arte secundus
(Frater perf)ectus (2) Judoci Vyd prece fretus.
VersU seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tUerI.

Cette inscription a été entendue de diverses manières. Donnons la traduction de l'abbé J. Coenen (3) : « Le peintre Hubert van Eyck, auquel personne n'a encore été trouvé supérieur, commença ce travail. Jean, son frère » et son émule dans l'art, l'acheva à la prière de Judocus Vyd. Le 6 mai (de » cette année 1432) vous met en face de l'œuvre. »

Ce texte — nous adoptons la version la plus favorable à Hubert — établit une hiérarchie entre les deux frères. Qui a délivré ce certificat à l'aîné? Très

(1) Van Vaernewyck, première édition de l'*Historie van België*. Gand, 1574.
(2) *Perfectus* pour *perfecit*.
(3) *Quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck*. Liége, 1907.

vraisemblablement le cadet dont la devise: *Als ick kan (comme je puis, du mieux que je puis)* révèle à notre sens la modestie. Il reste acquis que Hubert commença le retable, que celui-ci fut inauguré six ans après la mort de Hubert, le 6 mai 1432 (le dernier vers est un chronogramme et ses lettres numérales donnent l'année), et que le chef-d'œuvre fut achevé par Jean. La tradition veut que le polyptyque fût commandé à Hubert vers 1420 par Judocus Vyd, patricien de Gand. Weale croit que l'œuvre fut commencée en 1415. Judocus ou Josse Vyd était fils de bailli, et seigneur de plusieurs endroits notamment de Pamele en Brabant (ne pas confondre avec Pamele près d'Audenarde). Il possédait plusieurs hôtels à Gand où il épousa Isabelle Borluut, d'illustre famille. Echevin inférieur de Gand en 1395, échevin supérieur en 1425, il fut nommé *voorscepene* ou bourgmestre l'année qui suivit l'inauguration du Retable. Il fonda des établissements hospitaliers, réprima dans le sang une révolte des petits métiers, et de son vivant fit don à l'église Saint-Jean (depuis Saint-Bavon) de plusieurs domaines, des polders, qu'il possédait dans le Nord, pour payer les soins que réclamait le polyptyque et pour les offices qui devaient être célébrés devant le chef-d'œuvre. Celui-ci avait été placé dans une chapelle de Saint-Jean achetée en 1420 par Judocus Vyd pour y établir la sépulture de sa famille et de la famille de sa femme Isabelle Borluut. Le donateur mourut en 1439, sa femme en 1443. Le testament de Judocus ne fait aucune mention de l'œuvre des frères van Eyck, et, fait non moins remarquable, ni le donateur, ni sa femme ne furent enterrés dans la chapelle achetée à cette intention; tous deux furent ensevelis dans l'église de Saint-Etienne-les-Augustins (1).

La polyptyque fut rapidement célèbre. Van Mander en témoigne par ces lignes souvent citées: « On n'ouvrait le retable que pour les grands seigneurs ou contre une bonne rémunération; la foule ne le voyait qu'aux jours de grandes fêtes; mais il y avait alors une telle presse qu'on en pouvait difficilement approcher, et la chapelle ne désemplissait pas de la journée. Les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art y affluaient comme par un jour d'été les abeilles et les mouches volent par essaim autour des corbeilles de figues ou de raisins. » (2). En 1458, le 23 avril, l'intérieur du Retable est représenté sur la

(1) Ces renseignements biographiques nous ont été fournis verbalement par feu M. Victor Van der Haeghen, archiviste de Gand, et publiés avec son assentiment dans notre *Renaissance Septentrionale*, 1905.

(2) Le *Livre des Peintres*, ed. Hymans, p. 84.

place du Marais à Gand sous forme de tableau vivant, à l'occasion de l'entrée de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, lequel venait de la Porte de Bruges. En 1530 le polyptyque est restauré par Lancelot Blondeel et Jan Scoreel. Les chanoines de Saint-Jean firent don à Jan Scoreel d'un hanap d'argent. En 1540 Charles-Quint supprime l'abbaye de Saint-Bavon et transporte son chapitre à Saint-Jean qui finit par prendre le vocable de l'abbaye. En 1559 Philippe II charge Michel Coxcie d'exécuter une copie du Retable (voir plus loin). En 1566 à la suite des troubles du 15 août de cette année les chanoines redoutant le pillage de la cathédrale, firent transporter le polyptyque à la nouvelle citadelle. On suppose que l'œuvre fut remise en place l'année suivante. En 1578 les calvinistes désireux d'obtenir l'appui d'Elisabeth d'Angleterre, décident de lui offrir le chef-d'œuvre et le font transporter à l'hôtel de ville avec d'autres objets précieux. Le seigneur de Lovendeghem, Josse Triest déjoue la manœuvre et empêche le départ du polyptyque qui reste à l'hôtel de ville jusqu'en 1584 où le retable est replacé sur l'autel de Judocus Vyd (17 sept.) sous la direction du peintre Frans Horebaut. En 1647, le 1er juin, le feu embrase la toiture nouvellement restaurée de Saint-Bavon; le chef-d'œuvre est déposé en lieu sûr en moins d'une heure. En 1662 les figures d'Adam et Eve sont nettoyées par le peintre A. van den Heuvel. En 1781 Joseph II visite Saint-Bavon et se déclare, dit-on, scandalisé par la vue d'Adam et Eve que l'on remise dans les dépendances. En 1794 les commissaires français enlèvent les panneaux du milieu, — partie fixe. L'évêque de Gand, Mgr. Fallot de Beaumont réussit à empêcher le départ des volets, — partie mobile. En 1815 les panneaux enlevés reviennent à Gand au milieu de l'allégresse populaire. En 1816 (10 mai) les panneaux enlevés par les commissaires français sont remis en place. Mais la même année, les volets conservés en 1794 et qu'on avait négligé de remettre sur l'autel, sont vendus au marchand Nieuwenhuys, un Hollandais habitant Bruxelles. Dès 1815 les marguilliers avaient cherché à vendre en Angleterre les six panneaux en question. Nieuwenhuys consentit à donner 1000 francs par volet — prix fixé par les marguilliers eux-mêmes — à la condition que les peintures lui fussent livrées dans les vingt-quatre heures. L'évêque, Mgr. de Broglie, étant absent, le vicaire général, J. Le Surre, prit l'avis de deux hommes « compétents » dont l'un déclara que les volets n'avaient d'autre mérite que leur « antiquité » et qu'un amateur en donnerait bien 100 francs pièce! Les volets furent livrés à Nieuwenhuys (*Anges musiciens, Anges chanteurs, Pèlerins, Ermites, Cheva-*

liers et Juges). Quelques archéologues déposèrent une plainte; une descente de justice fut opérée chez le marchand. Mais les six panneaux étaient sortis clandestinement de Belgique. Nieuwenhuys les vendit 100.000 francs à un Anglais, appelé Solly, qui habitait l'Allemagne et qui les céda au roi de Prusse pour 400.000 thalers, dit-on généralement. Mais déjà en 1824, Waagen écrivait dans le *Messager des Sciences* (1): « Je dois vous faire observer que S. M. a acheté ces volets dans une collection qu'elle a payée 500.000 thalers », par conséquent on ne peut pas déterminer au juste le prix auquel les van Eyck à eux seuls, ont été évalués. — En 1832, un incendie éclate sur les toits latéraux de la cathédrale de Saint-Bavon et des cendres brûlantes tombent sur le Retable. Quelques hommes courageux réussissent à sauver le chef-d'œuvre, mais au témoignage de M. de Bast « le panneau du grand tableau fut fendu d'un bout à l'autre en le sauvant à la hâte ». Les chanoines font demander au restaurateur Lorent quel serait son prix pour la restauration de la composition entière. Il demande 1.000 frs; on trouve le prix exagéré et la restauration est différée. En 1826 on fait restaurer la *Vierge* à titre d'essai par Lorent qui pour 8 jours de travail demande 120 francs. (15 francs par jour!) En 1828 Lorent est chargé de la restauration intégrale, laquelle est terminée le 23 juin. En 1847 le comte de Laborde ayant écrit au Gouvernement pour annoncer que l'évêque et le chapitre céderaient *Adam* et *Eve* pour 40.000 francs, le célèbre archéologue ne reçut point de réponse. « La bureaucratie probablement m'aura trouvé bien osé, dit-il, et je crains de trouver à mon tour l'administration bien insouciante. » En 1858 la fabrique d'église entreprend une restauration en refusant le contrôle de la Commission des Monuments. On ignore le nom du restaurateur dont le travail fut généralement approuvé. En 1861 le conseil de fabrique cède au gouvernement belge *Adam* et *Eve*. Les deux figures sont placées au Musée de Bruxelles. L'acquisition par l'Etat de ces deux volets a lieu aux conditions suivantes énumérées dans un arrêté royal du 22 juin: 1° intervention de l'Etat jusqu'à concurrence de 50.000 francs dans l'exécution de vitraux pour l'église de Saint-Bavon; 2° don à l'église de six volets du retable copiés par Michel Coxcie et achetés par le Gouvernement à M. Nieuwenhuys fils; 3° exécution, aux frais du Gouvernement, de copies des volets d'*Adam* et *Eve* destinées à rétablir dans son ensemble l'œuvre des frères van Eyck. L'arrêté stipule que les copies seront exécutées « avec les modifications

(2) P. 443.

60. — HUBERT et JEAN VAN EYCK
Le Retable de l'Agneau (fermé).
(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

qui seraient indiquées par le conseil de fabrique ». Le copiste désigné fut M. Victor Lagye d'Anvers. Au mois d'août 1914 *Adam* et *Eve* furent déposés dans les souterrains du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et y séjournèrent jusqu'au moment où les Allemands exigèrent la réouverture des musées (janvier 1915). Pendant toute la guerre les parties originales conservées à Gand furent mises en sûreté dans deux cachettes différentes et soustraites aux investigations allemandes grâce au chanoine van den Gheyn (1).

***

Fermé, le Retable superpose trois séries de figures. Dans le bas, quatre panneaux montrent : aux extrémités Judocus Vyd et sa femme Isabelle Borluut, au centre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste imitant des statues de pierre blanche et fine. Saint Jean-Baptiste montre du doigt l'Agneau qu'il tient dans le bras gauche. Sur son socle on lit : IOHĒS BAP^{TA}. Saint Jean l'Evangéliste bénit de la droite un calice duquel surgissent un démon et quatre serpents. Sur le socle sont taillés ces mots : IOHĒS EWAN^{TA}. La scène de l'Annonciation se déroule dans quatre panneaux dont l'ensemble développe le décor d'un intérieur de patricien flamand. L'Ange Gabriel s'agenouille, tenant le lys dans la main gauche et levant la main droite. A travers une baie du fond, on aperçoit un pignon. Les deux premiers mots de la salutation sont écrits en lettres d'or à la hauteur de la bouche du divin messager : *Ave Gracia.* (Un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, dû à quelque épigone de Jean, reproduit cette figure). La Vierge est agenouillée près de son prie-Dieu, les mains croisées sur la poitrine, la colombe posée sur son front divin. Elle répond à l'ange : *Ecce ancilla Domini. Voici la servante du Seigneur.* Les lettres sont renversées pour indiquer que la réponse est dirigée vers l'Annonciateur. Une carafe est posée sur le rebord de la fenêtre par laquelle on aperçoit une maison à pignon. L'Ange et la Vierge sont peints en teintes claires uniformes, avec le parti pris décoratif qui convenait à l'extérieur des volets, sans pourtant aller jusqu'au style sculptural des deux saints Jean. Entre les volets de la Vierge et de l'Ange qui ont des dimensions

(1) Lire l'*Agneau mystique sous l'occupation allemande à Gand*. Gand, van Doosselaere et fils (sans date).

semblables, deux panneaux de dimensions plus étroites complètent la chambre de l'Annonciation. Du côté de la Vierge, on voit un petit tabernacle avec un plat, une bouilloire de cuivre et une serviette; du côté de l'Ange, une fenêtre romane bilobée, au-delà de laquelle on découvre la perspective d'une rue que des archéologues veulent identifier avec la rue Courte-du-jour de Gand. Sur ce panneau se lit la fin de la salutation angélique : *Plena, Dominus tecum.* Au-dessus de l'Ange, le prophète Zacharie à mi-corps pose le doigt sur son livre déployé et montre les paroles annonciatrices qu'on lit sur son phylactère : *Exulta satis filia Syon iubila. Ecce Rex tuus venit. Sois dans l'exaltation, fille de Sion, jubile. Voici que ton Roi vient.* (Zacharie, ch. IX, verset 9.) Sur le vieux cadre, on lit : *Sacharias Propheta.* Au-dessus de la Vierge, le prophète Michée à mi-corps incline la tête vers Marie; il a fermé son livre et mis un signet là où sa prophétie dit les paroles inscrites sur un phylactère: *Ex te egredietur qui sit dominator in Israel. De toi sortira celui qui sera le maître d'Israël* (Michée Ch. V, verset 2). Sur le cadre, on lit: *Micheas Propheta.* La sibylle d'Erythrée, agenouillée dans la demi-lunette qui surmonte la fenêtre bilobée, montre de la main droite, son phylactère disant: *Nil mortale sonans afflata es numine celso. Ne prononçant aucune parole humaine, tu es inspirée par la divinité d'en haut,* devise à peine modifiée d'un vers de Virgile (*Enéide*, liv. VI, vers 50). La sibylle de Cumes agenouillée également semble s'incliner devant les paroles de Michée. On lit sur sa banderole: *Rex veniet per secla futurus, scilicet in carne. Il viendra, ton roi qui sera pendant des siècles, à savoir dans la chair.* Ce texte reproduit presque littéralement le second des vingt-sept vers cités par saint Augustin dans son *De Civate Dei* et tirés des *Oracula Sibyllina* très populaires au Moyen âge.

Les clairs manteaux de la Vierge et de l'archange, le merveilleux travail d'entaillure simulé par les deux saints Jean, imposent à l'extérieur du chef-d'œuvre une solennité grave et plastique. Cette nuance est intentionnelle et l'exemple sera suivi. Les revers de presque tous nos retables gothiques seront des grisailles; fermé, le « taveliau d'autel » harmonisait des formes décoratives avec le cadre architectural. Pour le polyptyque de l'Agneau il y a plus. L'extérieur est la préface de l'événement exalté à l'intérieur; il prédit l'Adoration de l'Agneau par la présence 1°) des sibylles, prophétesses *païennes,* 2°) de Michée et de Zacharie, prophètes du *monde juif,* 3°) de Gabriel qui annonce à Marie le prochain avènement du Messie, 4°) de Jean-Baptiste, le Précurseur immédiat de l'Agneau, celui qui le premier fit savoir

61. — HUBERT ET JEAN VAN EYCK
Les prophètes Zacharie et Michée et
l'Annonciation à l'extérieur du Retable de l'Agneau.
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

62. — JEAN VAN EYCK
Les donateurs Judocus Vyd et Isabelle Borluut.
Extérieur du Retable de l'Agneau.
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

qu'Il était venu, 5°) de Jean l'Evangéliste, lequel dans l'Apocalypse a révélé le signe éternel de l'Agneau dans le ciel.

Prophètes et sibylles, chœur obligé du prologue dans les mystères du Moyen âge, contemplent la scène de l'Annonciation, (la sibylle de Cumes préfigure l'Annonciation au portail de la cathédrale de Laon), promettent la venue du Messie, pressentent le message de Gabriel et par conséquent annoncent le Rachat divin aux Gentils et à la nation élue. En outre, l'Annonce faite à Marie (Avent) est l'acte initial du mystère de la Rédemption que couronne l'Immolation de l'Agneau. L'extérieur du polyptyque déroule donc à nos yeux le prologue terrestre du Mystère glorifié à l'intérieur (1). Devant les Annonciateurs, le bon Judocus Vyd et sa digne épouse Isabelle Borluut s'agenouillent. Les cœurs sont invités à la prière; le Retable s'ouvre lentement; il est ouvert; nous assistons à l'apothéose céleste du Rachat par le Sacrifice. Et tout ce qui peut s'offrir de plus éclatant aux yeux des hommes apparaît pour évoquer autour de l'Agneau, symbole suprême de la foi chrétienne,

la claire vision des paradis nouveaux.

***

L'intérieur du Retable glorifie le vaste et profond mystère de l'Agneau et résume les doctrines dont l'Immolation et la Résurrection de Jésus-Christ sont le centre. Le christianisme ne connaît pas de plus haut symbole; il exprime à la fois l'idée du sacrifice de Dieu et celle de sa victoire, il contient l'histoire de la chute des hommes et de leur rédemption, il s'offre comme un enseignement perpétuel d'ineffable bonté et de sacrifice de soi à ceux que le Seigneur a désignés pour établir son règne ici-bas.

Le thème du chef-d'œuvre est fourni par l'Apocalypse qui prophétise la victoire de l'Agneau et le triomphe de l'Eglise, et complété par les textes de

(1) On ne conteste point le caractère de préface que nous avons assigné dès 1905 (Cf. la *Renaissance septentrionale*) à l'extérieur du Retable. Mais pour le chanoine Van den Gheyn (*L'interprétation du Retable de Saint-Bavon à Gand*. Van Oest, 1920), les deux saints Jean ne participent point à ce prologue. Saint Jean-Baptiste indique seulement l'endroit auquel le Retable est destiné (l'église Saint-Jean, devenue en 1540 Saint-Bavon). Saint Jean l'Evangéliste d'autre part est l'auteur sacré qui a inspiré le sujet principal. La grande unité spirituelle du chef-d'œuvre plaide pourtant en faveur de notre interprétation, à laquelle celle du chanoine Van den Gheyn peut aisément se superposer.

la Fête de tous les saints. Les visions de saint Jean, les psaumes, hymnes, capitules qui célèbrent les héros de l'Eglise sont traduits sous une forme très claire qui ne s'est point attachée à l'interprétation littérale, qui a simplifié le sujet en l'élargissant et qui a fini par grouper avec un maximum d'intensité plastique toutes les idées chrétiennes autour de l'Agneau Pascal. Dans le ciel rayonnent le Sauveur, Marie protectrice des serviteurs du Christ, Jean-Baptiste précurseur de l'Agneau, les Anges qui chantent la gloire éternelle de Dieu. Et voici Adam et Eve, tronc des innombrables branches humaines. Leur faute a jeté l'humanité dans le crime et la détresse. Mais le sang rédempteur a coulé: l'Agneau est venu, il a triomphé. L'hommage de la Terre et du Ciel entoure sa divinité. Et l'assemblée entière des fidèles acclame l'Agneau divin, symbole de la Rédemption suprême...

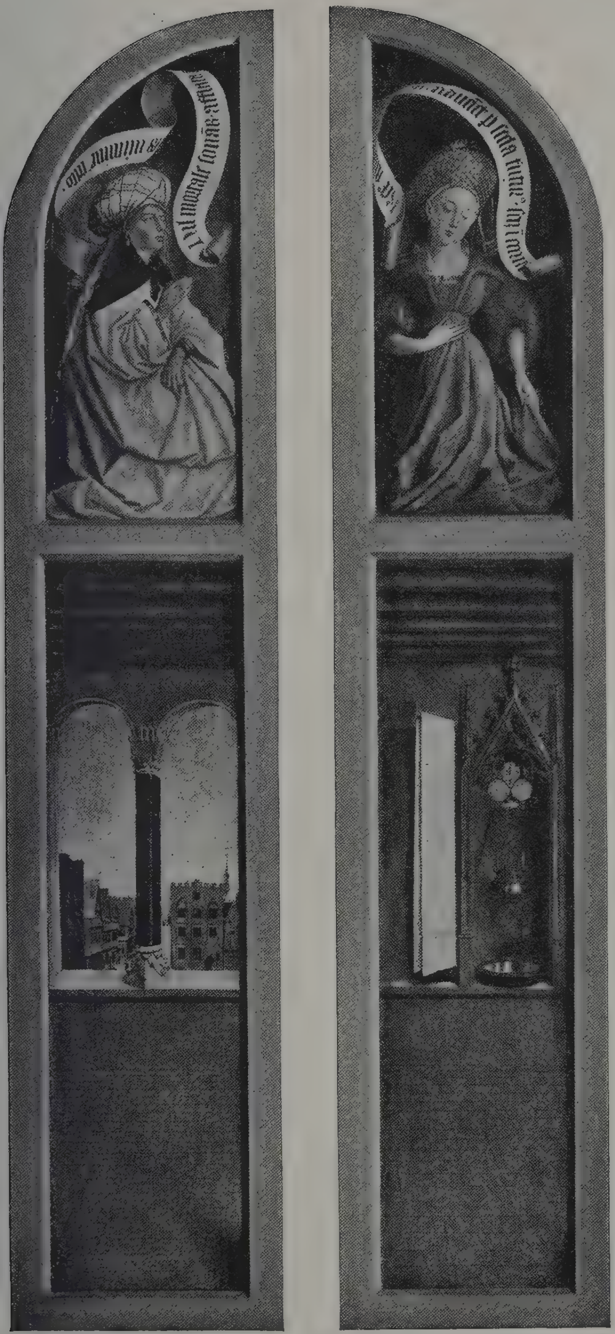
Le panneau central de la zone inférieure est inspiré par un passage du Chapitre 7 de l'Apocalypse: *Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat : ex omnibus gentibus et tribubus et populis stantes ante thronum Dei in conspectu Agni* (1). Le chapitre 7 appartient au texte de la Fête de tous les saints et se lit dans tous les bréviaires et livres de prières. Or, le contenu canonique et la liturgie traditionnelle de cette Fête nous révèlent tout le programme figuratif du Retable de Gand. Une abondante littérature légendaire et liturgique renseigne sur l'origine de la « *Feste tous saints* » (2); or, parmi tous ces écrits, il est une tradition populaire, recueillie par la *Légende dorée* et que l'*ideatore* du Retable a certainement connue. L'un des veilleurs de la basilique Saint-Pierre à Rome s'étant endormi au cours de sa ronde nocturne eut un songe et vit le Tout-Puissant « *regem regum* », assis sur un trône et à ses côtés des chœurs d'anges « *omnes angelos in circuitu morantes* ». A la droite du Seigneur trônait la Vierge « *virgo virginum cum dyademate praefulgenti* » et à sa gauche saint Jean-Baptiste « *vestitus pilis camelorum* ». Vers le Tout-Puissant se dirigaient « *innumerabilis multitudo virginum, multitudo venerabilum seniorum, cohors in habitu pontificali: Postea processit innumerabilis multitudo militiae, demum advenit turba diversarum gentium infinita* » (3). Après quoi saint Pierre montre le Purgatoire au

---

(1) *Ensuite je vis une grande foule, que nul ne pouvait dénombrer, de toutes les races, de toutes les tribus et de tous les peuples, debout devant le trône de Dieu en présence de l'Agneau.*

(2) Cf. MAX DVORAK. *Das Rätsel der Kunst der Bruder Van Eyck*. P. 147.

(3) ... *une innombrable multitude de vierges, une foule de vénérables vieillards, une troupe en habits pontificaux : puis s'avança une innombrable multitude de soldats; enfin arriva une foule infinie de peuples divers.*



63. — HUBERT et JEAN VAN EYCK
Les Sibylles de Cumes et d'Erythrée.
Parties du décor de l'Annonciation du Retable de l'Agneau (fermé)
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

64. — JEAN VAN EYCK
Adam et Eve.
Retable de l'Agneau (ouvert).
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

veilleur et lui ordonne de dire au Pape qu'une Fête en l'honneur de tous les saints peut être instituée au jour où survint la vision. Toute la donnée du Retable de l'Agneau est dans cette tradition; il n'y manque que l'Agneau, c'est-à-dire l'emprunt à l'Apocalypse. Dans le texte de la Fête, en annexe à l'Apocalypse, la Lectio dit: *Dignus est agnus, qui occisus est, accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et benedictionem. Et omnem creaturam, quae in cœlo est et super terram et sub terra et quae sunt super mari et in eo, omnes audivi dicentes : Sedenti in throno et agno benedictio et honor et gloria et potestas in saecula saeculorum. Et viginti quatuor seniores ceciderunt in facies suas et adoraverunt viventem in saecula saeculorum* » (1). Puis viennent les Laudes dans lesquelles sont dénombrés les groupes des bénéficiaires de la Communion des saints : « *Apostoli cum vatibus, patrumque coetus, cohors triomphans martyrum, almus sacerdotum chorus, chorea casta virginum*

et quos eremus incolas
transmisit astris...

Tenent timpanum et cytharam, gaudent ad organi sonum » est-il dit des anges « *super quorum choros exaltata est virgo virginum* », — tandis que chantent et prient « *principatus et potestates, patriarchae et prophetae, sancti legis doctores, apostoli, omnes Christi martyres, sancti confessores, virgines Domini, anachoretae, sanctique omnes.* » (2).

Le Retable de Gand est donc, dans tous ses détails, en parfaite concordance avec les textes de la Fête de tous les saints. Sans doute la célébration de celle-ci atteignait-elle vers ce temps un éclat résumant toute une phase pathétique de la vie religieuse au Moyen âge; la grandeur de cet instant s'est

---

(1) *Digne est l'Agneau qui fut immolé, de recevoir la vertu, la divinité, la sagesse, la force, l'honneur et la bénédiction. Et toutes les créatures qui sont dans le ciel, sur la terre et sous la terre, et celles qui sont sur la mer et dans la mer, je les entendis toutes qui disaient: A Celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles. Et vingt-quatre vieillards tombèrent, la face contre terre, et adorèrent Celui qui vit dans les siècles des siècles.*

(2) *Les Apôtres avec les Prophètes, la foule des pères, la cohorte triomphante des martyrs, le vénérable cortège des prêtres, la chaste théorie des vierges et « ces habitants du désert élevés jusqu'aux étoiles... »* Les Anges *tiennent le tympanon et la cithare, se réjouissent aux sons de l'orgue et au-dessus de leurs chœurs est exaltée la Vierge des Vierges,* tandis que chantent et prient *les Principautés et les Puissances, les patriarches et les prophètes, les saints docteurs de la loi, les apôtres, tous les martyrs du Christ, les saints confesseurs, les vierges du Seigneur, les anachorètes et tous les saints.*

à jamais fixée dans le chef-d'œuvre. Mais le Retable de l'Agneau est plus que l'écho d'un mouvement profond du mysticisme médiéval. Il reflète l'âme même du christianisme et s'imprègne de son éternité. L'Agneau est le centre de cette épopée divine et si la Fête de tous les saints commande l'étoffage du polyptyque, par dessus tout l'œuvre de la Rédemption en reste la pensée inspiratrice. Les groupes, les grandes figures ont une signification nettement sacramentelle et leur réalisation est si parlante que les peintres gantois purent, comme nous l'avons dit, reproduire en tableau vivant l'intérieur du polyptyque à l'occasion d'une visite du duc de Bourgogne qu'ils appelaient Philippin aux longues jambes et qui, ce jour-là, fit son entrée par la Porte de Bruges.

La zone supérieure du Retable *ouvert* se compose de cinq panneaux. Au centre, le Seigneur assiste en juge suprême à la rédemption du genre humain. C'est celui que le visionnaire de Pathmos décrit sur son trône céleste « semblable à une pierre de jaspe et de sardoine ». Sa tête est couronnée de la tiare pontificale. Une bille de chape, chargée de cabochons et de perles, agrafe son manteau rouge. De la main gauche il tient un sceptre de cristal de roche; de la droite il bénit les fidèles. Une couronne votive étincelle à ses pieds. Un tapis de brocart est tendu derrière lui, surmonté de trois demi-cercles concentriques où est tracée en capitales gothiques l'inscription suivante : † *Hic est Deus potentissimus propter divinam maiestatem summus omnivm optimvs propter dulcedinis bonitatem remunerator liberalissimvs propter imensam largitatem.* « *Celui-ci est le Dieu tout puissant par sa divine majesté, de tous le meilleur par la douceur de sa bonté, le rémunérateur le plus libéral à cause de son infinie largesse.* » L'origine de ce texte est inconnue. Sur les franges du manteau, brodées en perles, des lettres forment une inscription indéchiffrable d'où l'on peut détacher des mots tels que *Sabaot* (en hébreu: armées) *Pex Pe..u* (Rex regum?). Le Seigneur n'a point l'aspect d'un vieillard, et sur la marche qui mène à son trône on lit: « *Vita sine morte in capite. Iuventus sine senectute in fronte. Gaudium sine merore a dextris. Securitas sine timore a sinistris.* » « *Sur la tête la vie sans mort; au front la jeunesse sans vieillesse; à droite, la joie sans tristesse; à gauche la sécurité sans crainte.* » Sur le brocart tendu derrière le Très Haut se répète le pélican nourrissant ses petits, souligné d'une banderole où s'inscrit le nom du Fils qui bientôt descendra sur la terre. — A la droite se tient la Mère du Verbe, celle que l'Eglise nomme la co-rédemptrice, la

65. — JEAN VAN EYCK

Statue de saint Jean l'Evangéliste. Statue de saint Jean-Baptiste.

Volets du Retable de l'Agneau (fermé).

(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

Vierge. Elle est enveloppée d'un manteau bleu; sur ses cheveux est posé un diadème constellé de pierres énormes. Elle est assise tournée vers le Très Haut et lit dans un grand missel. Un brocart est tendu au fond; derrière sa tête, une inscription se lit sur une double bande cintrée : « *Hec est speciosior sole svper omnem stellarum — disposicionem luci — comparata invenitur prior candor est enim lucis — eterne speculum sine macula Dei.* » Des mots sont en partie cachés par le diadème. C'est le texte de la Sapience: « *Celle-ci est plus brillante que le soleil et que toute l'ordonnance des étoiles; comparée à la lumière elle se trouve la surpasser, car elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir sans tache de la majesté divine.* » Ce texte se retrouve dans la *Vierge du chanoine van der Paele* de Jean van Eyck. — A gauche du Tout-Puissant, saint Jean-Baptiste porte un manteau vert. Sa main droite, en se levant vers le Seigneur, laisse apercevoir le cilice. De la main gauche il tourne les feuillets d'un missel et sous le manteau apparaît le pied nu. Derrière lui est tendue une étoffe à ramages au-dessus de laquelle des bandes cintrées portent l'inscription: « *Hic est Baptista Iohannes, maior homine, par angelis, legis summa, evangelii sanctio, apostolorum vox, silencivm prophetarvm — lucerna mundi.* » « *Celui-ci est le Prophète Jean, plus grand que l'homme, égal aux anges, la somme de la loi, la sanction de l'Evangile, la voix des apôtres, le silence des prophètes, la lampe du monde.* »

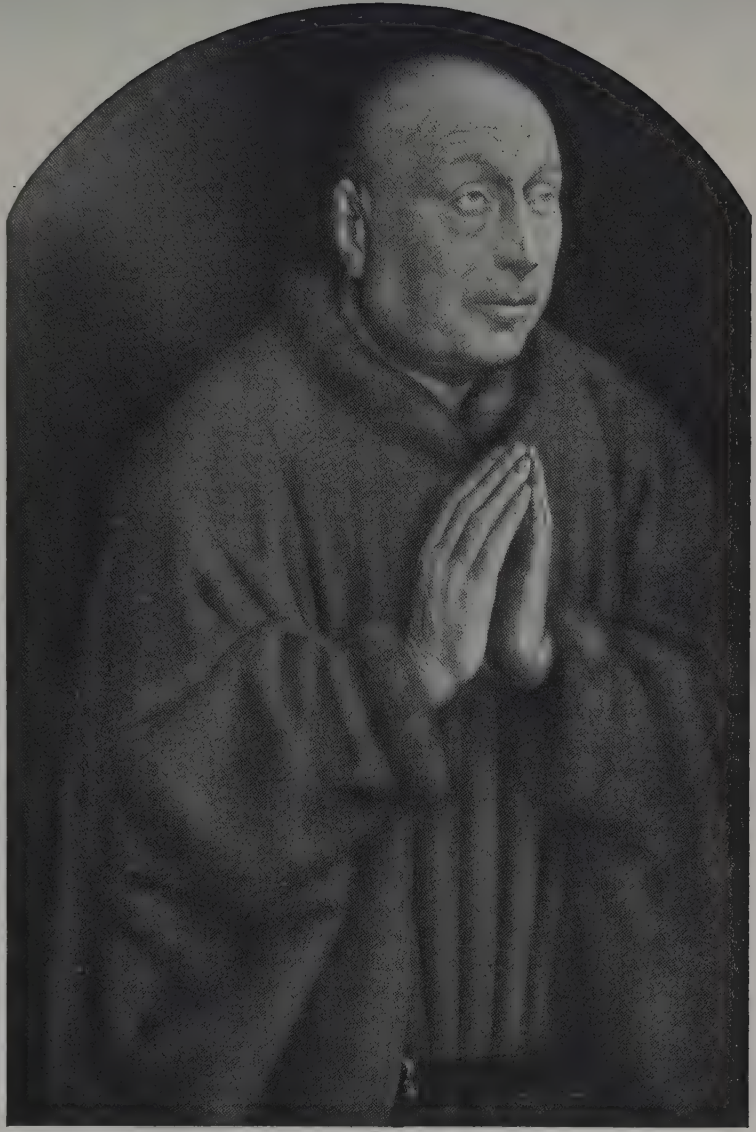
A la droite de la Vierge, se groupent huit Anges chanteurs en riches vêtements de messe figurant le concert apocalyptique *(audivi vocem Angelorum multorum in circuitu throni)* (1). Ils se tiennent près d'un lutrin; le pupitre pivote sur un coude de cuivre et supporte un antiphonaire ouvert; le bahut inférieur où repose un grand livre de musique est lambrequiné d'un saint Michel terrassant le dragon. Sur le vieux cadre on lit: *Melos Deo laus perhennis graciarium actio,* inscription qui désigne le chant comme éternelle louange du Seigneur. — A gauche de saint Jean-Baptiste sont les Anges musiciens. Au premier plan, un ange (tenu jadis à tort pour sainte Cécile) joue de l'orgue; à sa droite, plus à l'arrière, sont cinq anges, dont les deux premiers comptent les mesures. L'orgue est à buffet rectangulaire avec tuyaux disposés symétriquement. L'ange qui s'appuie contre l'orgue tient une vielle à archet, ancêtre direct de la viole, laquelle engendra le quatuor moderne; les ouïes de l'instrument sont en C, la caisse est droite, le cheviller

(1) *J'entendis la voix de nombreux anges autour du trône.*

plat avec chevilles à têtes ouvragées. L'archet — une simple baguette arquée par la tension d'une mêche de crin sans bec ni hausse, — est tenu d'une manière irréprochable, à pleine main, le pouce inséré entre la baguette et le crin, afin de tendre celui-ci et de l'éloigner de la baguette. (Cinquante ans plus tard, les anges de Memlinc auront une tenue d'archet déplorable). Un autre ange tient une harpe portative à vingt-quatre cordes dont la console supérieure a la forme d'un croissant. Le groupe se détache sur un fond de ciel. Le vieux cadre porte l'inscription: « *Laudant eum in cordis et organo; ils louent le Seigneur avec les (instruments à) cordes et l'orgue.* » Les deux panneaux des Anges chanteurs et musiciens s'ornent d'un dallage composé de carreaux où alternent régulièrement la croix, l'Agneau, les initiales du Christ et de Marie ainsi que le mot *Agla,* écrit partiellement en lettres grecques. Formé des initiales des quatre mots hébreux: *Atha gibbor leolam Adonai (Toi fort en éternité mon Seigneur),* Agla était un vocable cabalistique désignant la divinité à l'égal de Jehovah ou Elohim.

Aux extrémités de la zone supérieure, Adam et Eve sont debout dans des niches; leur nudité suppose « l'état d'innocence antérieure à la transgression » (Ch. van den Gheyn). Les coupables réhabilités ont retrouvé leur place au ciel, encore que des inscriptions conservées sur les anciens cadres soulignent leur déchéance: « *Adam nos in morte precipitat. Adam nous précipite dans la mort. — Eva occidendo obfuit. Eve en tombant fut nuisible.* » Adam pose la main gauche sous le sein droit et de sa main droite cache sa nudité avec des feuilles de figuier. Au-dessus de sa niche, l'inscription *Adam* en caractères gothiques. Dans le haut du panneau le *Sacrifice d'Abel et de Caïn* en grisaille. Eve tournée vers la gauche tient de la main droite le fruit défendu (citron ou orange?) et de la main gauche se couvre de feuilles de figuier. Au-dessus de sa niche l'inscription: *Eva* et dans le haut, la représentation en grisaille du *Meurtre d'Abel.* L'impression produite par ces deux figures fut si considérable que tout de suite la chapelle de Judocus Vyd, vouée primitivement à sainte Agnès, fut appelée, la chapelle d'Adam et Eve. Au-dessus des figures d'Adam et Eve, les deux petites scènes enfermées dans des demi-tympans et imitant des hauts-reliefs rappellent en deux actes brefs le Drame glorieux qu'évoque le Retable. Le *Sacrifice d'Abel et de Caïn* annonce le sacrifice volontaire du Libérateur; le *Meurtre d'Abel* avertit que le sang de l'homme versé par le crime ne sera lavé que dans le sang de Dieu.

Dans la zone inférieure se voient également cinq panneaux. Au centre



65. — JEAN VAN EYCK
Judocus Vyd.
Extérieur du Retable de l'Agneau.
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

67. — JEAN VAN EYCK
Isabelle Borluut.
Extérieur du Retable de l'Agneau.
(Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

l'Adoration proprement dite, que nous appellerons l'*Agneau mystique*, composé d'après la vision de saint Jean l'Evangéliste (Apocalypse VII, 9; tr. XIV). La plénitude des temps est arrivée; le Christ est mort et ressuscité; il a lavé nos péchés de son sang. La promesse divine faite au commencement du monde est accomplie. L'Agneau véritable, l'Agneau de Dieu attendu depuis quatre mille ans, est venu; il a remporté la victoire; il est digne de recevoir la puissance, la divinité, la sagesse, la force, l'honneur, la gloire et la bénédiction dans les siècles des siècles. (Apocalypse V., 12.) La colombe mystique, lien spirituel entre le ciel et la terre, paraît au haut de la composition et y répand les rayons de sa grâce. Au centre sur une pelouse émaillée de fleurs printanières (campanules, muguets, violettes, plantains, pensées, primevères, lys) un autel rouge où se dresse l'Agneau dont le sang coule dans un calice. L'antependium de l'autel est en broderie. Sur le bandeau supérieur, on lit le texte de l'Evangile de saint Jean (Ch. I, verset 29): « *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. — Voici l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde.*» Puis plus bas IHS VIA VERITAS VITA. « *Jésus est la voie, la vérité et la vie* », paroles tirées du même Evangile (Ch. XIV, verset 6). Autour de l'autel s'agenouillent quatorze anges; quatre d'entre eux portent les instruments de la Passion; huit joignent les mains; deux balancent des encensoirs. Au premier plan, la Fontaine de Vie d'où s'échappe l'eau « pure comme du cristal » que l'Apocalypse fait sortir du trône de Dieu et de l'Agneau, ce que précise l'inscription: *Hic est fons aqve vite procedens de sede Dei et Agni. Ici est la Fontaine d'eau vive sortant du trône de Dieu et de l'Agneau.*

A gauche de la Fontaine apocalyptique sont les prophètes agenouillés déployant les livres sacrés; et derrière eux des personnages qu'il est impossible d'identifier (Justes de la Gentilité, Patriarches?) Ce groupe représente, semble-t-il l'Ancien Testament et symboliserait l'Espérance. De l'autre côté de la « source d'eaux vivantes » les Apôtres s'agenouillent au nombre de quatorze, car, suivant la tradition médiévale, saint Paul et saint Barnabé s'ajoutent aux Douze. Des ecclésiastiques suivent: papes, évêques, diacres, moines; parmi ces serviteurs de l'Eglise catholique on reconnait à ses tenailles, instrument de son martyre, saint Liévin, apôtre de Belgique, martyrisé en 633, — saint Etienne portant dans un repli de sa robe les pierres de sa lapidation, — saint Grégoire, l'un des papes, tenant un antiphonaire où l'on distingue des signes musicaux. Ce groupe des Apôtres et de leur suite représente le Nouveau Testament et l'on peut y voir en toute vraisemblance un symbole de la Foi.

La troisième vertu théologale, la Charité, serait figurée par les deux groupes qui au-delà de l'autel sortent d'un bocage d'orangers, de vignes, de myrtes, de rosiers. D'un côté apparaissent les Martyrs, ceux-là même que l'Apocalypse nous montre devant le trône de Dieu et tenant des palmes à la main. La liturgie les exalte : « *Ce sont ceux-ci qui tandis qu'ils vivaient dans la chair, ont planté l'Eglise dans leur sang.* » — En regard des Elus, au même niveau, à la suite de sainte Agnès, sainte Dorothée, sainte Barbe, paraissent les chastes Vierges, portant presque toutes la palme du Triomphe. Elles aussi incarnent la Charité. Le cri nocturne « *Voici l'Epoux* » ne les a point surprises; les portes du banquet nuptial ne leur seront point fermées; le Maître ne les reniera point; elles suivront l'Agneau « *partout où il va* » (Apocalypse).

Par delà les bosquets du fond surgit la Jérusalem céleste, l'Eglise, symbolisée par des clochers, beffrois, pignons, tours, dômes. Pour M. Six, en allant de gauche à droite on reconnaîtrait le dôme de Munster, la tour d'Utrecht (au-dessus de l'Agneau et assez exacte), la cathédrale de Cologne avec son chœur séparé de deux clochers, la grande église de Saint-Martin à Maestricht; à l'extrémité droite une construction fantastique haussant une double lanterne sur un dôme surbaissé, serait inspirée par le dôme de Mayence. Puis viendrait une église rhénane du XIII[e] siècle, Audernach ou Ruremonde. Pour nous, les édifices de l'*Adoration* ont bien pu trouver leur point de départ dans des constructions réelles; mais le peintre en a complété les motifs; il les a munis de pointes, flèches, tourelles, lanternes terminales, — la plus ingénieuse silhouette qu'il soit possible d'imaginer, toute une architecture ciselée, dentelée, élancée qui n'est point une architecture de rêve, qui n'est point non plus la reproduction textuelle d'édifices existants, mais qui nous offre l'image d'une cité conçue par le cerveau d'un grand artiste et telle qu'aurait pu être une ville au XV[e] siècle, dans nos régions scaldiques ou mosanes avec ses *monuments achevés.* Nous avons bien l'impression d'être sur la terre; mais ce n'est pas la vallée de larmes qui nous accueille; c'est la terre rajeunie, renouvelée, régénérée par l'Esprit saint, illuminée par l'apothéose de l'Agneau divin.

Sur les volets de cette rangée inférieure, à gauche de l'*Agneau mystique,* les chevaliers du Christ et les juges intègres chevauchent dans une vallée rocheuse. Trois chevaliers couronnés de lauriers, tenant dans la droite l'étendard dressé, précèdent en grand arroi six cavaliers parmi lesquels sont quatre têtes couronnées. On lit sur le vieux cadre : *Cristi Milites.* Les bannières des

68. — HUBERT ET JEAN VAN EYCK
Le Retable de l'Agneau (ouvert).
(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

chevaliers porte-étendards offrent des similitudes avec celles de nos anciennes confréries ou serments de l'arbalète (sous le patronage de saint Georges) et de l'arc (sous le patronage de saint Sébastien). Il est permis de reconnaître saint Georges et saint Sébastien dans les porte-étendards du deuxième et du troisième plan; Waagen reconnaissait saint Michel dans le premier porte-bannière. Pour M. Six les personnages qui viennent au second rang seraient les trois preux, Charlemagne au fond, Godefroid de Bouillon sur un mulet blanc et sans doute le roi Arthur devant. Le chaperon du cavalier dont on ne voit que les yeux et le nez est un repeint qui cache le relief d'une couronne. Signalons un autre curieux repentir, la bride orfévrée du cheval blanc (le second) a été descendue et l'on voit encore la trace primitive de l'accessoire. Pour ce même cheval on constatera que le peintre a rectifié le dessin des pattes. — Dix chevaliers richement vêtus composent le groupe des Juges intègres qui prolongent le cortège des Chevaliers du Christ. Sur le vieux cadre, on lit : *Justi Judices.* Quelques-uns des cavaliers représentés dans les deux panneaux des Chevaliers et des Juges seraient des portraits de personnages contemporains. Parmi les Chevaliers du Christ, après le trio des preux, viennent des princes qui ont suscité maints travaux d'identification. Le cavalier couronné et baissant les paupières serait Charles VI pour les uns, saint Louis pour les autres. A sa gauche, un personnage dont seule apparaît une moitié de visage est supposé être Jean sans Peur (coiffé comme nous l'avons dit d'un chaperon qui recouvre une couronne encore discernable sous le repeint). Devant lui chevaucherait Jean de Berry ou Sigismund de Luxembourg. Parmi les Juges intègres une tradition remontant au XVI^{e} siècle veut reconnaître les portraits de Hubert et Jean van Eyck. Le cavalier du premier plan, monté sur un destrier blanc, coiffé d'un bonnet de zibeline, vêtu d'une longue robe de samit bleu fourrée de petit gris serait Hubert; récemment on a voulu reconnaître dans ce personnage Jean de Berry ou Philippe le Hardi. Au quatrième rang, le cavalier inclinant la tête vers la gauche, est le Jean van Eyck de la tradition: type très fin, yeux bleus, visage glabre, chaperon artistement noué, robe noire et chapelet de corail. Est-il besoin de dire que la présence des artistes dans ce cortège d'archanges et de princes est peu vraisemblable? Le pseudo-Jean serait plutôt Philippe le Bon, selon M. Post, lequel estime que les quatre Juges intègres chevauchant côte à côte sont les comtes de Flandre. A côté de Philippe le Hardi (le pseudo Hubert) viendraient successivement son beau-père Louis de Mâle, de profil et barbu, puis son fils Jean sans Peur, enfin

Philippe le Bon (le pseudo Jean). Mais dans le Louis de Mâle de M. Post, M. Salomon Reinach, grâce à une médaille de Pisanello, reconnaît l'empereur grec Jean VI, tandis que le même personnage, pour M. Six, est Manuel II. Le pseudo-Jean, pour M. S. Reinach, est Henri V d'Angleterre et M. Six, renonçant à voir Hubert au premier plan, le retrouve au fond dans le cinquième cavalier muni d'une petite canne. — Des portraits sans doute, il y en a; le problème de leur identification, on le voit, n'est pas près d'être résolu.

Les Ermites et les Pèlerins cheminent à droite de l'*Agneau mystique.* Paul et Antoine (celui-ci reconnaissable au T appliqué sur sa robe) précèdent le cortège des Ermites que ferment Marie-Madeleine avec son vase de parfums et Marie l'Egyptienne qui vécut au désert et récitait des passages de l'Evangile sans avoir lu les livres sacrés. Ce cortège où l'on croit aussi reconnaître saint Josse, patron du donateur (avec son chapeau orné d'une coquille), sort d'un vallon rocheux couronné de verdure méridionale. Sur le vieux cadre, on lit: *Herem(ite) sancti.* — Le géant Christophe, jambes nues, mal enveloppé d'un manteau rouge, portant en guise de bâton de voyage un jeune tronc d'arbre, marche en tête de dix-sept pèlerins. Le cortège sort d'un belle vallée au fond de laquelle on aperçoit une cité. A l'entrée de cette vallée se dressent un cyprès et un dattier (dont les régimes, au lieu d'être en grappes, pendent en chapelets. Une partie du tronc de ce dattier semble avoir été peinte après coup). Sur le vieux cadre, on lit: *Peregrini Sti.*

Ces quatre volets inférieurs du Retable ouvert symbolisent les quatre vertus cardinales dans un ordre établi par saint Thomas d'Aquin: la Prudence (les Pèlerins), la Justice (les Juges intègres), la Tempérance (les Ermites), la Force (les Chevaliers du Christ). Et les personnages des volets, avec ceux de l'Ancien et du Nouveau Testament, les Martyrs et les Vierges, c'est la foule des Elus proclamant d'une voix unanime la bienheureuse Trinité, la foule qu'évoque le visionnaire de Pathmos: « *Et j'entendis toutes les créatures qui sont dans le ciel, sur la terre, sous la terre, et celles qui sont sur la mer et dans la mer; je les entendis toutes disant: A celui qui est assis sur le trône et à l'Agneau, bénédiction, honneur, gloire et puissance dans les siècles des siècles!* » (Apocalypse. Cf. plus haut).

Le Retable de l'Agneau, chef-d'œuvre de l'art religieux, est un fruit suprême de la théologie spéculative. Image de la Fête de tous les saints, son contenu a perdu le caractère archaïque et dogmatique des compilations d'Honorius d'Autun et le mysticisme apothéotique de la *Somme* d'Albert le Grand.

La Vierge Marie. — 69. — HUBERT VAN EYCK — Saint Jean-Baptiste.

Le Seigneur.

Zone supérieure du Retable de l'Agneau (ouvert).

(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

Les peintres ont matérialisé l'émotion qui remplissait le visiteur d'une église au moment où se célébrait la Fête évoquée par le Retable. « La vérité est dans l'église des âmes humaines », disait un auteur du temps. Le Retable traduit cette vérité. Un nouveau courant sentimental pénètre la peinture. Pour l'extérioriser, le spectacle d'une cérémonie si grandiose fût-il, ne pouvait suffire. Il fallait voir plus haut, et c'est pourquoi l'âme même du chef-d'œuvre n'est autre que l'âme même du christianisme, — le mystère de la Rédemption.

***

Quelques vestiges de l'Avant-Renaissance des Valois subsistent dans le Retable: l'orientalisme des deux sibylles; les imitations de bas-reliefs antiques sensibles dans les petites scènes surmontant Adam et Eve; l'inspiration classique des têtes de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Evangéliste, à l'extérieur; la plasticité même de ces deux dernières figures, qui tout en mettant à profit les conquêtes d'un Claes Sluter, gardent quelque fidélité au style de Beauneveu. Les trois grandes figures du Retable ouvert — le Sauveur, la Vierge, saint Jean-Baptiste — émanent de l'idéal du XIV[e] siècle. Ce sont des dieux, non des êtres humains. Leurs yeux sont vides et sans âme; ils ne rayonnent pas et sont fixes; ils sont peints suivant une convention courante et les franco-flamands de l'art cosmopolite des Valois ne les auraient pas peints très différemment. La bouche de la Madone est à moitié ouverte et l'on pourrait croire que Marie chante à mi-voix avec le chœur des Anges; mais cette façon d'entrouvrir les lèvres était une tradition de la sculpture gothique tardive cherchant à accentuer la vie de la tête. La beauté régulière et classique du visage de Marie procède elle aussi de l'idéal du XIV[e] siècle. Les yeux de saint Jean-Baptiste sont exécutés comme si le Précurseur regardait les cieux; ici encore nous surprenons une convention « giottesque » par quoi les maîtres de l'ère précédente tentaient d'animer le regard. Enfin le rouge du manteau du Seigneur, le bleu profond du manteau de la Madone, le vert du manteau de Jean sont des couleurs qui servaient aux peintres du Moyen âge tardif. Ces trois grandes figures doivent être tenues pour des œuvres de Hubert. Les peintures de Jean en sont séparées par un monde de nouveautés: sentiment des lignes vivantes, représentation de l'apparence corporelle, regard réel observé sur le modèle. Des splendeurs de nature morte annoncent seules les temps nouveaux chez le peintre des trois grandes figures. Le sceptre de cristal de

roche que le Sauveur tient de la main gauche excitait l'admiration de tous les peintres, au temps de van Mander, lequel assure qu'il coûterait bien à lui seul un mois de travail. Et que dire du diadème constellé de pierres et garni de la plus merveilleuse émaillerie florale, qui couronne les cheveux dénoués de la Vierge !

La zone inférieure du panneau de l'*Agneau mystique* appartient également à Hubert. Malgré de nombreux traits naturalistes, Apôtres, Prophètes, ecclésiastiques, etc. sortent du répertoire des figures giottesques idéales. Le chœur des vieillards vénérables — barbes flottantes, lourds vêtements, profils fortement découpés, lèvres accentuées — est conçu par une imagination trécentiste; on peut en dire autant du groupe de personnages jeunes aux visages féminisés, tels que les artistes du XIV[e] siècle se représentaient la jeunesse idéale. On sent que le peintre opère avec un petit nombre de modèles et qu'il est prisonnier de fortes conventions; pour varier les visages il doit se contenter d'atténuer ou d'exagérer les caractères de quelques types donnés. Les masses sont trop compactes aussi; l'air ne circule pas librement entre ces apôtres farouches et ces prélats harnachés d'orfèvrerie. Comment un même peintre, dans une même œuvre, aurait-il pu être si médiéval et malhabile au point de vue des attitudes et de la perspective dans des morceaux importants et d'autre part si plein d'aisance et si nettement moderne dans d'autres parties du polyptyque? Aucun des petits personnages de cette zone inférieure ne dirige le regard vers le symbole de l'Agneau. Le peintre ne réussissait bien que les têtes vues de profil. Le pape tenant l'antiphonaire (saint Grégoire) tourne la figure, mais la tête n'a pas suivi le mouvement du corps et se trouve peinte de profil. Pourtant ces groupes ne se confondent pas totalement avec les créations du XIV[e] siècle. Un sentiment nouveau des contrastes se fait jour et dramatise jusqu'à un certain point l'ordonnance. Les grands manteaux, les barbes farouches, les teints sombres, les profils camus, les chevelures épaisses des apôtres s'opposent aux physionomies et aux vêtements des ecclésiastiques qui suivent: papes, évêques, diacres, abbés, prêtres, magnifiques en leurs chapes et leurs dalmatiques rouge et or, leurs tiares et leurs mitres d'or, leurs croix et leurs crosses d'or, « leurs étoles tissées d'or, le tout emperlé, chargé de rubis, d'émeraudes, une étincelante bijouterie jouant sur cette pourpre ardente qu'est le rouge des van Eyck » (1). Sur cette foule ecclésiastique, plane un

(1) FROMENTIN. *Les Maîtres d'Autrefois*. 5[e] éd. p. 426.

70. — HUBERT et JEAN VAN EYCK

Les Anges Musiciens. Les Anges Chanteurs.

Retable de l'Agneau (ouvert).

(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

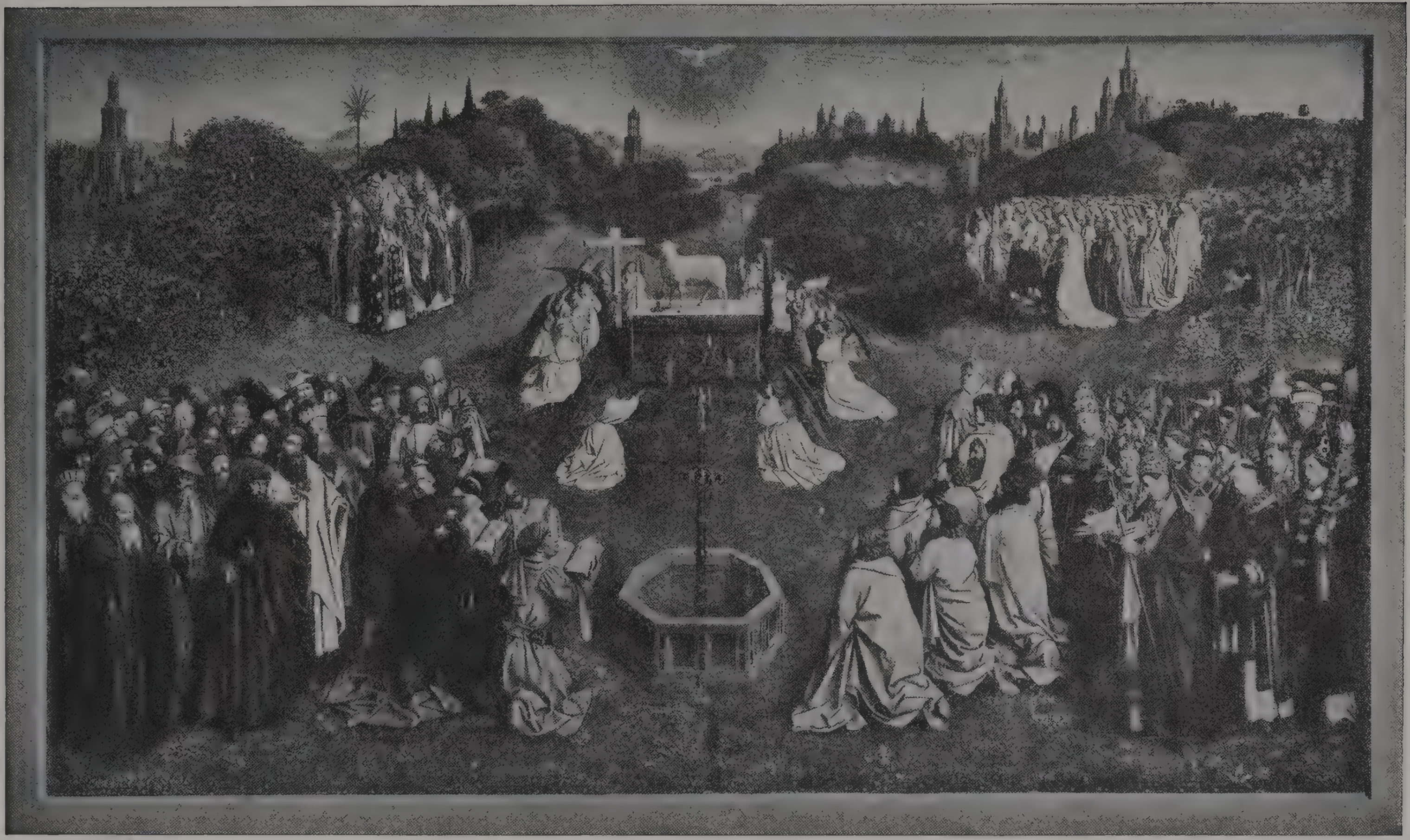
calme grandiose. Tandis que certains personnages groupés derrière les prophètes semblent en proie à un combat intérieur, ici au contraire les physionomies respirent une béatitude tranquille. Sans doute ce contraste physionomique est-il dicté par le symbolisme de l'œuvre. Qu'on puisse le découvrir est tout de même un indice de conceptions nouvelles. De plus, un merveilleux peintre de natures mortes se révèle à nouveau. La plupart des hauts dignitaires ecclésiastiques, si nombreux dans cette partie centrale, sont vêtus de la chape (*capa, pluviale*) qui, dans l'origine, n'était pas un ornement sacerdotal, mais était portée par les chantres, les laïcs et par le clergé dans les processions. Le grand nombre de chapes figurant dans le Retable de Gand est caractéristique et logique; il ne s'agit point ici de la célébration d'un office, mais d'une cérémonie de fête, d'un vaste synode en plein air, où les personnifications vénérées de l'Eglise viennent s'incliner processionnellement devant l'Agneau.

Le paysage du panneau de l'*Agneau mystique* est lui aussi imprégné d'archaïsme; la prairie sacrée produit l'effet d'une colline à cause de sa perspective enfantine; les figures n'y sont pas distribuées librement mais chaque groupe y forme « une unité fermée » comme dit si heureusement Max Dvorak. Près des saintes femmes est un petit bois dont les arbres minuscules et sans caractère ne sont pas plus hauts que les Elues elles-mêmes. Jamais on ne rencontrera puérilité pareille dans les paysages de Jean van Eyck, lequel au surplus doit avoir peint les fleurs, les édifices et certains groupes d'arbres, les Elus et les Elues dans le même panneau. Jean a corrigé l'archaïsme du jardin céleste en lui donnant un aspect paradisiaque, en créant l'illusion de la perspective par la légèreté des architectures surgissant dans la profondeur du ciel. Toute la différence entre l'art ancien et l'art nouveau est ainsi rendue sensible.

L'apparence des objets sous l'influence d'une lumière déterminée, la sensation de l'espace obtenue par la perspective aérienne, le tout non plus matérialisé dans des morceaux distincts, mais réalisé de manière à constituer un principe d'unification, n'est-ce-pas l'essentiel du problème pictural, la base même de la peinture moderne? Les panneaux des Juges intègres, des Chevaliers du Christ, des Pèlerins, des Ermites proclament que leur auteur a étreint ces vérités. Ici le peintre a conquis l'espace et librement ordonné ses groupes. Ceux-ci s'équilibrent sur le sol; les personnages sont disposés avec vraisemblance. Les Pèlerins forment encore une masse serrée mais composent avec les Ermites un admirable raccourci d'humanité vivante. Les compagnons de

saint Christophe cheminent sans brasser mélancolie; l'un d'eux dans le fond, jeune drille à face hilare, semble leur raconter quelque mirifique histoire gantoise. Si toute la somptuosité bourguignonne s'étale dans les Chevaliers et les Juges parés de damas et de samit pour quelque solennelle ambassade, toute la Flandre croyante est dans les Ermites et les Pèlerins sous ses divers aspects: humilité, énergie, contemplation, extase, repentir. Les remarques de style que suggèrent ces groupes latéraux entraînent la conviction que les groupes des Elus et des Elues sont également l'œuvre de Jean. Tout en se présentant comme des « unités fermées » leur raccourci dans la perspective est exactement observé; en outre nous ne sommes plus ici en présence d'un bloc « polycéphale »; les formes individuelles ont la faculté de se mouvoir et les groupes même semblent en action. Détachés comme des « notes d'azur clair ou foncé sur l'austère tenture du bois sacré » (Fromentin), ils ne sortent, semble-t-il, du bocage que pour s'élever au ciel.

S'il n'a pas fourni le thème général du Retable et si par conséquent les « cartons » des parties non encore étudiées par nous au point de vue du style ont dû être conçus par Hubert, Jean van Eyck, aidé de valets dociles. n'en a pas moins peint tous les volets et l'extérieur du polyptyque. S'il fallait dégager sa tendance essentielle, nous dirions que rien n'arrête son ardeur à explorer le monde nouveau où il s'engage. Son ambition est de lutter avec la réalité. Les types des Anges musiciens et chanteurs ne sont pas complètement dégagés des traditions idéalistes du XIV^{e} siècle. Mais tout d'abord la richesse des accessoires tient ici du rêve. Les chapes en velours d'Italie des chanteurs sont historiées de larges orfrois, galonnées de parements où se dessinent des figures de saints, des têtes de Christ, des rinceaux brodés. Deux billes de chape retiennent l'attention, l'une surtout, circulaire, en métal, avec la statuette d'un saint qui ouvre un diptyque sur ses genoux. Des bandeaux en vermeil avec cabochons, perles et croix, ceignent les fronts angéliques et les chevelures qui sont d'un roux d'or. Le lutrin avec pupitre pivotant sur un coude de cuivre est lambrequiné d'un saint Michel ravissant, — chef-d'œuvre de hucherie comme les saints Jean de l'extérieur sont des chefs-d'œuvre de grande plastique, ou d'imagerie, comme on eut dit jadis. Et dans le panneau des Anges musiciens, même intelligence de l'objet, du décor, et couleur non moins incomparable : cheveux d'or rouge, velours italiens frappés d'orfrois, bordures d'hermines et galons gemmés, couronnes de vermeil, carreaux bleus où passe et repasse l'Agneau avec sa banderole, hautes flûtes



71. — HUBERT et JEAN VAN EYCK
L'Adoration de l'Agneau.
Partie centrale de la zone inférieure du Retable (ouvert).
(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

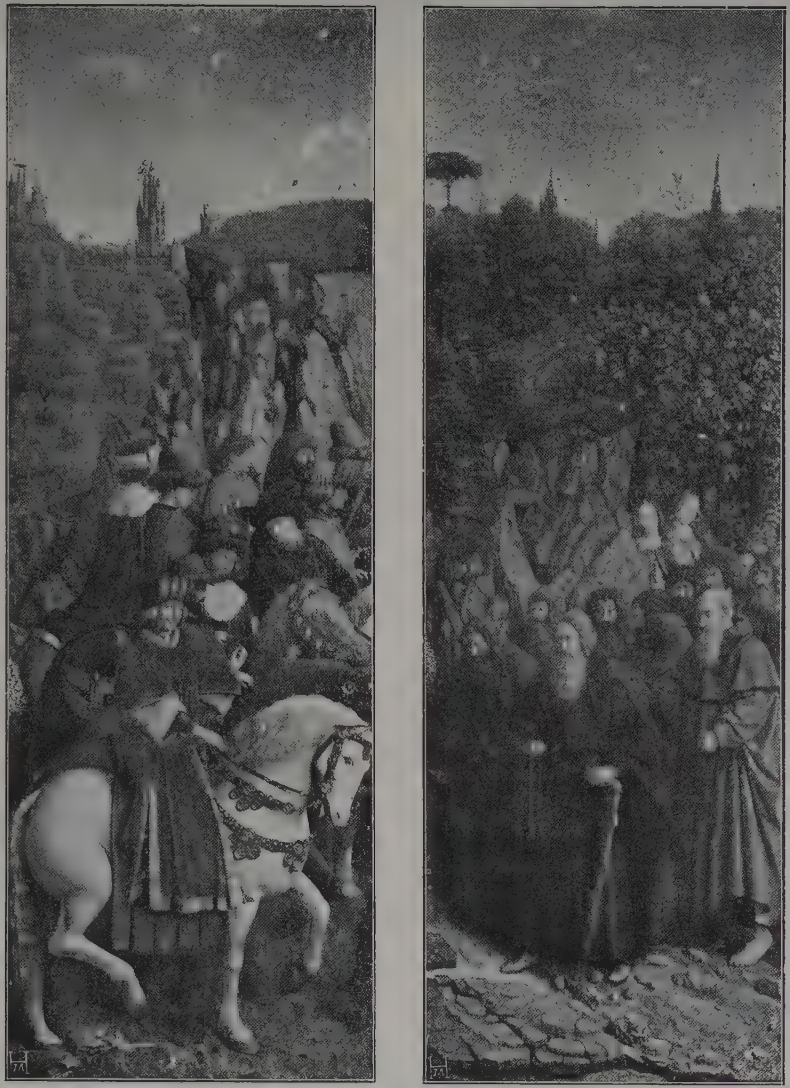
argentées de l'orgue, — la musique des anges prenant corps dans la matière la plus harmonisée qui soit. En plus, la mimique du chant et l'attention des chanteurs sont aussi bien observées et traduites par le maître flamand que par Luca della Robbia dans sa Cantoria, et le maître toscan n'a rien imaginé de supérieur à l'Ange qui prélude à l'orgue tandis que ses compagnons attendent de faire leur entrée. Ainsi la traduction de la vie intérieure, révélatrice des aspirations nouvelles, s'ajoute à l'étonnante virtuosité du peintre de nature morte.

La nudité d'Adam et Eve, à côté de ces magnifiques figures, c'est la misère humaine à côté des splendeurs du ciel. Les frères de Limbourc avaient peint des nus dans les *Heures de Chantilly,* mais des nus mièvres, encore conventionnels. Jean van Eyck reproduisit l'Homme et la Femme comme il convenait de les peindre, sans la moindre atténuation, la moindre addition, la moindre correction. Quels absurdes cerveaux et quel étroit puritanisme ont pu dénoncer jadis l'*inconvenance* de ces graves figures? En admettant même que le peintre ait voulu par son naturalisme marquer plutôt la déchéance humaine, comment éprouver devant ces modèles de style et de vérité autre chose qu'un sentiment de grandeur, d'admiration et de respect? Remarquons d'autre part que les figurines des grisailles représentant Caïn et Abel trahissent la connaissance d'éléments antiques. Caïn porte un chiton fermé par des agrafes; Abel porte un vêtement appelé chromide. Ce classicisme, auquel eût applaudi un Beauneveu, nous reporte au XIV^e siècle. Ces demi-tympans surmontant Adam et Eve sont-ils l'œuvre de Hubert ? C'est possible. Constatons cependant que le groupe du meurtre se retrouve dans un des accoudoirs du trône de la *Vierge du Chanoine van der Paele.*

Jean van Eyck n'a-t-il pas au surplus traité la grisaille en maître incomparable? Considérons enfin l'extérieur du Retable. Les figures de saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste imitent des statues de pierre blanche et fine: les figures et les inscriptions à leurs pieds semblent vraiment taillées dans le marbre; les masses se détachent à merveille des niches pleines d'ombre où l'on pourrait semble-t-il engager le bras pour entourer les statues. Imiter au point de faire illusion, — c'est évidemment pour ce peintre qui marche à la découverte du monde, l'une des joies suprêmes de son génie. Que de détails du polyptyque marquent à cet égard l'aurore de l'art moderne et celà dans les parties les plus humbles du chef-d'œuvre! Les livres sacrés qui garnissent les tympans de Michée et Zacharie s'entourent d'air, de lumière, de clartés et de

pénombres; et les choses ainsi révèlent leur âme. Derrière Marie agenouillée devant son prie-Dieu, l'étroite fenêtre du fond s'éclaire d'un demi-jour tiède tandis qu'un rayon perdu joue avec l'eau de la carafe posée sur le balcon de l'antichambre... Entre l'Archange et la Madone, deux panneaux plus étroits complètent le décor de l'Annonciation. D'un côté, un petit tabernacle avec un plat, une bouilloire de cuivre et une serviette; le tout voilé d'inexprimables rousseurs et d'une telle concentration de vie muette et d'ombres vivantes que l'on songe à Rembrandt. D'autre part, au-delà d'un balcon où montent deux colonnettes accouplées par le plus adroit des « maîtres maçons » et reproduites par le plus hardi des peintres, on voit un coin de ville (la rue Courte-du-Jour de Gand où Judocus Vyd avait trois hôtels?) Et ce spécimen de peinture architecturiste, comme le délicieux poème des choses qu'est le panneau du tabernacle, ne trouveront de pendants que dans les plus hautes productions de Jean van Eyck lui-même. La peinture intimiste de tous les temps n'a rien créé de plus parfait.

L'histoire du réalisme moderne cette fois est bien commencée. « On peut déterminer la nature de chaque petite plante, écrit le naïf van Mander; il serait possible de compter les cheveux de la tête des personnages et les crins de la crinière et de la queue des chevaux et cela est fait avec une telle transparence que les artistes en sont frappés de stupeur; oui l'œuvre dans son ensemble les décourage...» Judocus Vyd et sa femme sont transmis à l'immortalité avec un signalement sans lacunes. Et partout la même conscience infaillible, la même pénétration rigoureuse. Accessoires de tous genres : cuirasses, harnachements, bijoux, orfrois, orgue, vielle à archets: rochers où défile la calvacade des *Chevaliers du Christ* et des *Juges intègres;* orangers, rosiers, myrtes décorant le bois sacré de l'*Agneau mystique;* fleurettes égayant le pré où s'érigent l'autel de la Victime et la Fontaine de Vie; nuages blancs s'arrondissant sur le ciel bleu comme les voiles d'un océan paradisiaque; hirondelles plânant, tournoyant, se posant; brins d'herbe, filet cristallin de la Fontaine mystique, bouilloire suspendue dans sa niche et sceptre du Très Haut, tout est révélation, tout est stupéfaction, tout est miracle. Et c'est dans une direction toute flamande que s'expriment les diverses intuitions des deux frères. Ces visages, cette richesse, ces cortèges, ces pâquerettes, ces muguets, cet azur pâle et cette Foi, c'est la Flandre, — une Flandre idéale que les cyprès, dattiers et orangers ne pourraient travestir. Amour, rêve, énergie sur-



72. — JEAN VAN EYCK

Les Juges Intègres. Les Ermites.

Zone inférieure du Retable de l'Agneau (ouvert).

(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

73. — JEAN VAN EYCK

Les Chevaliers du Christ. Les Pèlerins.

Zone inférieure du Retable de l'Agneau (ouvert).

(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

humaine atteignent un degré insurpassable. Le premier et divin portrait de la Flandre est tracé :

Les douces fleurs poussaient dans le tapis de l'herbe,
De petits bois montaient naïfs et recueillis :
C'était la Flandre avec ses prés et ses taillis
Et son large horizon ceint de clochers superbes.

Comme la Grèce, Rome et l'Italie de toujours sont en Homère, Virgile et Dante, — la Flandre de tous les temps est dans le Retable, la Flandre qui fut grande parmi les plus grandes familles humaines. Le polyptyque de l'Agneau est le poème religieux d'une race, mais il s'adresse à la communauté des peuples et l'humanité entière s'exaltera dans la suite des siècles aux accents de cet hymne épique.

***

Nous avons essayé, avec un nouveau criterium, d'établir une discrimination entre la part de Hubert et celle de Jean. Nous étions arrivé à des conclusions presque semblables, en 1905, dans notre *Renaissance septentrionale*, avant de connaître les travaux de Max Dvorak. L'importance accordée à Hubert par la grande majorité des critiques n'a jamais eu notre adhésion intime. N'allait-on pas jusqu'à voir en l'aîné l'auteur unique du chef-d'œuvre? Les « hubertiens » ont fait grand état notamment de deux textes remis récemment à jour: les notes de voyages de Hiéronymus Münzer (1495) et un passage des *Voyages du Cardinal Luigi d'Arragona* (1518) rédigés par le secrétaire de ce prélat, le chanoine Antonio de Beatis. On a exagéré la portée de ces témoignages. Pour le docteur Münzer, les deux frères se confondent en un seul personnage; il écrit que le peintre repose sous le Retable (c'est Hubert) et toucha 600 couronnes en plus du prix convenu (c'est Jean). Quant au bon chanoine il n'a d'yeux que pour Adam et Eve, et, à lire attentivement son texte, on s'aperçoit qu'il ne parle que de ces deux figures quand il écrit « *che forno facto da un maestro de la Magna alta decto Roberto*» *(Hubert?)* Le reste du texte ne contredit pas la croyance traditionnelle en la collaboration de Jean; le frère acheva le sujet principal, nous dit Antonio de Beatis, et ce sujet représente l'*Assomption de la Vierge!* La

mémoire du chanoine n'est point celle *che non erra,* et nous aurions tort de nous y fier aveuglément. Nous nous demandons aussi par quels procédés d'investigation on en est venu à soutenir que les figures de l'*Annonciation* à l'extérieur du Retable, furent laissées inachevées par Hubert et respectées par Jean, en hommage à l'imperfectibilité fraternelle. Pourquoi n'aurait-il pas agi de la sorte avec tout le Retable? C'est que certaines parties étaient loin d'être aussi poussées à la mort de Hubert, peut-on répondre. Mais l'intervention de Jean fut donc sérieuse... En s'abandonnant à cette hypothèse pour l'*Annonciation,* on a perdu de vue le souci des maîtres flamands du XV[e] siècle de garder à l'extérieur des retables un aspect de plasticité décorative. Leur parti pris est constant de peindre au revers de leurs volets des grisailles pareilles à leurs préparations et qui souvent imitent des statues et des bas-reliefs. Les retables n'étaient-ils pas tout d'abord peints et sculptés? Quand ils devinrent des œuvres uniquement peintes, on s'ingénia à rappeler la sculpture par des imitations.

Aucune déduction n'est-elle à tirer de l'âge que nous voyons à Judocus Vyd? Le donateur mourut en 1439. Le peintre ne nous montre pas un homme qui en a pour vingt ans encore, et n'est-il pas raisonnable de supposer que Jean, l'incomparable portraitiste, exécuta cette effigie, chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre, peu avant l'inauguration du Retable ?

Hubert peint les grandes figures qui dominent le polyptyque et commence le panneau central de la zone inférieure. Peut-être a-t-il peint aussi pour le Retable une prédelle perdue où la scène du *Jugement dernier* montrait, dit Van Mander, des damnés s'agenouillant devant l'Agneau. Qu'était-ce exactement que cette prédelle? Van Vaernewyck nous parle tout simplement d'un piédestal *(voet).* Jean entre de bonne heure en scène, peut-être dès son retour de la Haye, en 1424, deux ans avant la mort de son frère. Malgré la réputation que la commande du polyptyque devait valoir à Hubert, c'est Jean pourtant qui entre au service de Philippe le Bon en 1425; il est dès ce moment le plus célèbre des deux frères. Le cadet s'absente à plusieurs reprises avant l'achèvement du chef-d'œuvre. Mais justement les paysages des *Ermites* et des *Pèlerins* prouvent qu'il s'y est servi de croquis pris sinon en Andalousie ou à Grenade, du moins à Lisbonne et dans les environs. Sa part de collaboration est dominante. Les deux noms au surplus sont indissolublement unis dans la gloire du chef-d'œuvre: *Hubertus incepit, Johannes perfecit.*

74. — JEAN VAN EYCK
Les Juges intègres (détail).
(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

75. — JEAN VAN EYCK
Les Juges intègres (détail)
avec le portrait présumé de Philippe le Bon.
(*Cathédrale Saint-Bavon, Gand*)

Le XV^e et le XVI^e siècles burent avec une égale avidité à cette Fontaine de Vie. Une copie intégrale du Retable fut commandée à Michel Coxcie (né à Malines en 1497 et mort dans la même ville le 10 mars 1592) par Philippe II; Coxcie acheva son travail en 1550. Van Mander dit à propos de cette copie. « Le roi Philippe, 36^e comte de Flandre, était fort désireux de la posséder (la peinture originale), mais n'en voulant pas priver la ville de Gand, il en commanda une reproduction à Michel Coxcie, peintre malinois, qui fit ce travail avec beaucoup de talent. Comme on ne se procure pas chez nous de si beau bleu, Titien envoya de Venise, à la demande du roi, une sorte d'azur que l'on tient pour le naturel, qui se trouve dans les montagnes de la Hongrie et qu'il était moins difficile d'obtenir avant que le Turc ne se fût emparé de ces contrées. La faible quantité de cette couleur que l'on employa au manteau de la Vierge coûta 32 ducats. Coxcie fut amené à introduire certaines modifications dans sa copie, par exemple en ce qui concerne la sainte Cécile (1), que l'on voit trop de dos, ce qui n'est point gracieux. La copie fut envoyée en Espagne » (*Livre des Peintres.* Trad. Hymans). Coxcie, d'autre part, remplaça les donateurs par trois figures d'évangélistes en peignant un saint Jean l'apôtre d'après l'œuvre originale. Emportée d'Espagne par le général Belliard, l'œuvre de Coxcie aurait appartenu à MM. Dansaert-Engels et Nuens-Latour, puis (en partie) au prince d'Orange et à M. Nieuwenhuys fils. Le Musée de Berlin en possède deux fragments: le panneau de l'*Adoration* et la grande figure du Seigneur; la cathédrale de Saint-Bavon à Gand est en possession depuis 1861 des volets représentant: les *Anges Musiciens*, les *Anges Chanteurs*, les *Chevaliers du Christ*, les *Juges intègres*, les *Pèlerins*, les *Ermites* (2). On voit la figure de la *Vierge* et celle de *saint Jean-Baptiste* à la pinacothèque de Munich. *Adam* et *Eve* de cette copie sont égarés. Le panneau de l'*Adoration* conservé à Berlin porte la signature : *Michael de Coxie me fecit. anno 1550.*

Une autre copie exécutée au commencement du XVII^e siècle sur toile, et placée primitivement à l'Hôtel de ville de Gand, fut vendue publiquement par les Français à M. Charles Hisette en 1796; elle se trouve au Musée d'Anvers. Des copies de la *Vierge* et de *saint Jean-Baptiste* (intérieur du

(1) Il s'agit de l'Ange jouant de l'orgue.

(2) Ces fragments sont dans les dépôts du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, depuis que le polyptyque est reconstitué avec toutes les parties originales dans la cathédrale de Saint-Bavon.

Retable) exécutées par Carl Friedrich Schulz en 1826, des copies des volets extérieurs montrant les sibylles, exécutées en 1904 par Richard Böhnke, sont au Musée de Berlin. Les figures d'*Adam* et *Eve* exécutées par Victor Lagye en 1861, appartiennent à la cathédrale de Gand.

* * *

L'art dans ses forces inspiratrices et dans son but est resté un mystère. Beaucoup de réponses ont été proposées depuis Platon jusqu'aux psychologues et physiologistes modernes. Devant le polyptyque de l'Agneau je me rallierais volontiers à ceux pour qui le sentiment du Beau révèle à travers les formes du monde fini, l'expression, le rythme, la poésie de l'invisible, — en un mot l'unité de l'Infini. Les régions supraterrestres nous sont révélées par le miroir de la nature et c'est ainsi que le ciel descend sur la terre. Le modeste et grand Constantin Meunier me disait un jour: « Mon seul mérite et mon seul secret est d'avoir aimé mes modèles. » Et sans doute c'est un amour illimité pour la création qui permet aux van Eyck — et surtout à Jean — d'entrevoir l'Infini. Mais ne craignons pas d'affirmer la vaste culture de ces maîtres. Ils fixent la mémoire des plus hautes traditions morales; comme le poème de l'Alighieri, leur chef-d'œuvre est une encyclopédie. La *Divine Comédie* est la transposition poétique de l'effort humain vers les splendeurs de la rédemption; le polyptyque de l'Agneau est la glorification du sacrifice rédempteur lui-même. Nous sommes au cœur de la Foi. Et voici bien le miracle: quand les artistes sont devant un arbuste, une fleurette, un brin d'herbe, un nuage qui moutonne, une hirondelle qui plane, ils déposent leur grandeur théologique pour s'abîmer dans la joie des plus humbles dons de la nature. Pourquoi les van Eyck furent-ils grands parmi les grands, pourquoi furent-ils les Elus, pourquoi reçurent-ils en leur âme ce que Victor Hugo appelle « la respiration de Dieu »?... Inclinons-nous devant l'énigme du génie, et réjouissons-nous de ce que, nés dans une petite ville de la région mosane, et pénétrés de bonne heure de culture française, ces maîtres qui proclament si haut la gloire flamande furent des Belges d'avant la lettre, des Belges suivant la formule moderne, fidèles aux aspirations natales et librement associés au rayonnement de l'antique majesté latine.

JEAN VAN EYCK.

Hubert van Eyck est le dernier et le plus grand des peintres idéalistes du Moyen âge. Son action sur le milieu gantois a dû être profonde. Jean, créateur de la peinture moderne, est le chef de l'école de Bruges.

Le XVᵉ siècle brugeois est un diptyque aux contrastes cruels. La richesse des marchands *Espaingneulx, Portigalois, Bretons;* les vastes opérations de crédit des Portinari, des Guidetti, la supériorité de Bruges sur tous les comptoirs d'argent de l'Europe occidentale; les *caraques* et *galées* encombrant les bassins maritimes; le luxe des colonies étrangères, les cortèges éblouissants des visites princières et des noces ducales: c'est le premier aspect. L'ensablement du havre brugeois: le Zwin; la décadence rapide du commerce hanséatique; l'exode des marchands qui, vers 1450, se *repairaient* encore en foule dans la ville; l'abandon à la fin du XVᵉ siècle de quatre à cinq mille maisons signalées comme « vagues, closes et venans en ruyne »; l'avènement de la prospérité anversoise: c'est l'autre aspect. La mâle puissance des débuts du siècle s'avère dans le génie de Jean van Eyck; la mélancolie des destins finissants se lit dans la suavité de Memlinc. Les ducs bourguignons associent leur sort, semble-t-il, à celui de la ville et leur fortune ne survit pas à celle de la cité. L'idéal monarchique des princes de Bourgogne s'oppose au particularisme routinier des bourgeois flamands. Mais Bruges est pour les ducs un séjour favori de faste, d'art, — et le cadre de leurs noces légitimes. Ils s'éteignirent avec la ville. Hasard sans doute! Fatalité qui rend plus saisissante la beauté bourguignonne de la capitale des Flandres. On respire le XVᵉ siècle bourguignon à Bruges, comme on respire le quattrocento médicéen à Florence.

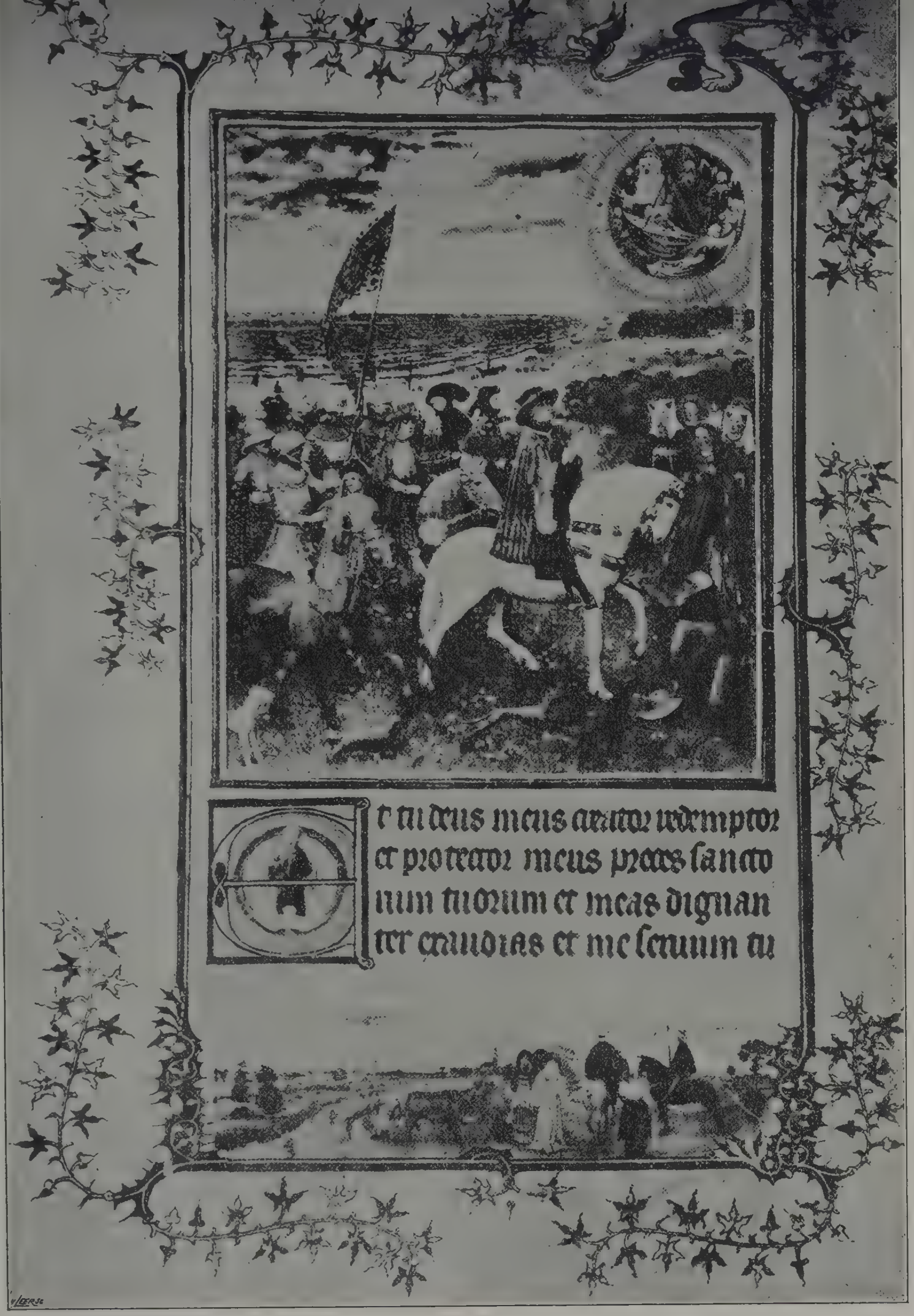
Les rapports de Hubert van Eyck avec les familles princières du temps n'ont point laissé de traces; aucune indication non plus sur ses connaissances, la nature de son esprit. Il en va autrement pour le cadet. Barthélemy Facius (mort en 1457) dit dans son *Liber de viris illustribus* (publié en 1745) que Jean van Eyck étudia la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens, apprit l'art de distiller et ce que l'on savait alors de la chimie *(Johannis Gal-*

licus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometriae praesertim etc.). Du mois d'octobre 1422 au mois de septembre 1424, Jean travaille à La Haye pour Jean de Bavière dit sans Pitié. Il entre ensuite au service de Philippe le Bon comme peintre et valet de chambre par décret spécial rendu à Bruges le 19 mai 1422, un an avant la mort de son frère. Le duc fait noter que depuis longtemps il connait mieux que de réputation « l'abilité » et la « souffisance » du peintre. Tout de suite Jean est chargé du premier de ces *pèlerinages* et *loingtains voyages*, missions diplomatiques ou autres, que le duc confiait à son peintre et dont l'objet est resté inconnu. L'artiste accomplit deux de ces voyages en 1426. De la Saint-Jean 1426 à la Saint-Jean 1428, le maître habite Lille. Le loyer de la maison est payé par le duc. Le 19 octobre 1428, il s'embarque pour le Portugal avec l'ambassade qui, sous la conduite de Jean de Roubaix, est chargée de demander la main de l'Infante Isabelle pour Philippe le Bon. Les ambassadeurs sont reçus à la Cour portugaise le 12 janvier 1429. Les négociations durent plusieurs jours « et avec ce les dits ambassadeurs par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mondit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de peinture firent paindre bien au vif la figure de madite dame l'infante » (1). Le 12 février,le portrait est envoyé à Bruges; il fut donc exécuté en moins d'un mois. La beauté extrême de l'exécution n'est pas incompatible, remarquons-le, avec la diligence du travail. La chose est d'importance pour apprécier la part d'intervention de Jean van Eyck dans l'achèvement du Retable de Gand auquel, après la mort de son frère (1426) jusqu'au moment de l'inauguration du polyptyque (1432), ses déplacements ne lui permirent point d'apporter des soins ininterrompus.

A son retour du Portugal, Jean s'installe à Bruges, y achète une maison, y achève le polyptyque de l'Agneau, se marie et devient père. Il mourut en 1441 après avoir vécu onze années de victorieuse maîtrise dans la grande commune flamande.

N'aurions-nous que le Retable et son inscription que nous devrions sans doute réserver le premier rang à l'aîné. Mais après la mort de Hubert (1426) Jean peignit des chefs-d'œuvre tels qu'ils sont un désaveu de son hommage fraternel. Jamais peintre ne disposa de moyens pareils et seul celui qui les créa pouvait s'en servir de la sorte. Il est inadmissible qu'une telle puis-

(1) *Verbal du voy. de Portugal.* 2e reg. aux Chartes. Archives de Belgique.



76. — JEAN VAN EYCK
Le roi Guillaume en prière.
(*Heures de Turin* (*détruites*)

77. — JEAN VAN EYCK
Saint Julien et sainte Marthe
naviguant à l'embouchure d'un fleuve.
(*Heures de Turin* (*detruites*)

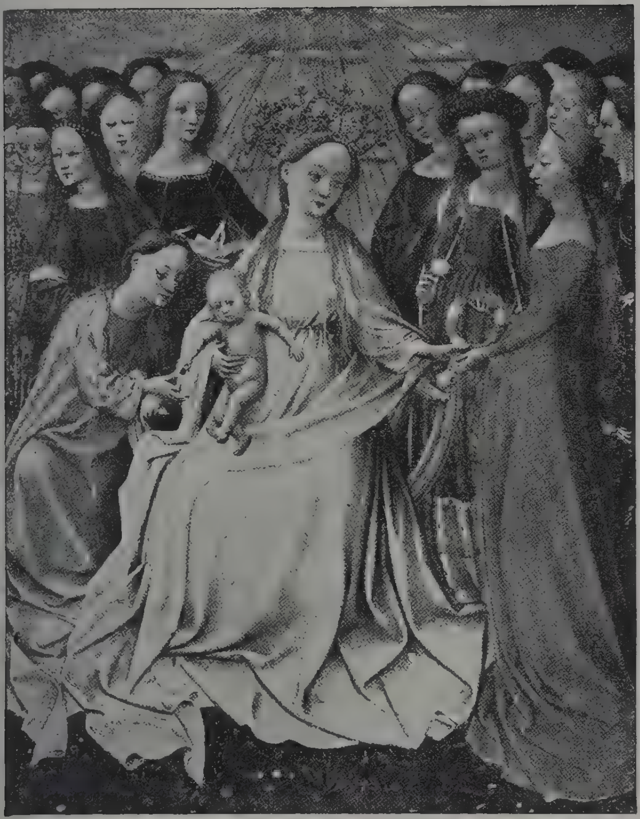
sance soit le fait d'une transmission d'aîné à cadet. Le polyptyque garde des traces d'archaïsme coexistant avec les réalisations de l'art nouveau. A qui doit-on ces conquêtes? Les œuvres de Jean répondent nettement. Le cadet a fait le pas décisif; ses chefs-d'œuvre ne sont pas d'un suiveur. Pourtant c'est de Hubert que la presque unanimité de la critique des temps modernes a voulu faire le grand créateur, l'initiateur, le révolutionnaire qui bouleversa la peinture au début du XV^e^ siècle. Comment a-t-on fini par voir en lui une personnalité d'une telle envergure? Des travaux récents (1) ont fait de l'aîné l'auteur de sept enluminures peintes entre 1415 et 1417 dans les *Très belles Heures de Notre-Dame,* manuscrit insigne commencé pour le mécène illustre rencontré maintes fois au premier chapitre de ce travail, Jean de France, duc de Berry. Les pages exécutées dans ces *Heures* du vivant du duc Jean, sont dans le style des enlumineurs de la Cour des Valois et relèvent de la manière du maître à qui l'on doit le *Parement de Narbonne.* Après la mort de Jean de Berry, le manuscrit fut partagé entre Robinet d'Estampes et Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande. Ce dernier fit compléter son fragment et le peintre employé à ce travail aurait été Hubert van Eyck. Achevé de la sorte, le manuscrit de Guillaume de Bavière fut à son tour divisé en deux; l'une des parties a péri dans l'incendie de la bibliothèque de Turin (elle avait été étudiée et photographiée avant l'incendie en sorte qu'elle n'est pas absolument perdue pour l'histoire de l'art); l'autre appartient au prince Trivulzio à Milan. Pour M. Hulin de Loo, Hubert van Eyck aurait exécuté quatre feuillets du manuscrit incendié et appelé les *Heures de Turin :* 1°) *Le Baiser de Judas* avec une lettre montrant *Jésus au Jardin des Oliviers* et un bas de page *Le Reniement de saint Pierre et le Christ souffleté;* 2°) *saint Julien et sainte Marthe navigant à l'embouchure d'un fleuve;* 3°) *Marie, reine des Vierges* avec,au bas de la page, *l'Agneau mystique adoré par les Vierges bienheureuses;* 4°) *le duc Guillaume de Bavière débarquant avec sa suite sur le rivage de la Mer du Nord* et dans le bas *une contrée étoffée de personnages et de bestiaux* que bénit *Dieu le Père* représenté dans la lettre. Hubert serait également l'auteur de trois feuillets de la partie trivulzienne dite les *Heures de Milan:* 1°) *la Naissance de saint Jean-Baptiste* avec le *Baptême de Jésus-Christ* dans le bas de la page et *Dieu le Père* dans la lettre; 2°) *la Messe des Morts* avec, comme bas-de-page, *la*

(1) Hulin de Loo. *Les Heures de Milan.* Van Oest, Bruxelles, 1911.

Bénédiction d'une tombe dans un cimetière et comme lettre *Jésus au Jugement dernier;* 3°) *l'Invention de la Croix par l'impératrice sainte Hélène.*

Hulin de Loo a pu écrire : « Ces sept feuillets forment l'ensemble le plus merveilleux qui ait jamais décoré un livre, et sont, pour leur époque, l'œuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'art connaisse ». Pour la première fois et bien qu'il s'agisse d'enluminures, nous sommes en présence de tableaux modernes, créant la sensation de l'espace, remplis de lumières et d'ombres réelles, étoffés non plus de personnages linéaires mais de figures placées dans l'air, enfin de tableaux peints avec le souci des *valeurs* et non de l'*éclat,* le ton local se pliant aux exigences des conditions atmosphériques. Cet enlumineur génial est un grand paysagiste, le premier en date des grands paysagistes modernes. Cumulus, stratus, cirrus, — il reproduit chaque forme de nuage avec une fidélité extrême. L'heure qu'il préfère est celle du coucher du soleil, mais il connaît les beautés changeantes de tous les instants et triomphe dans l'interprétation des effets de lumière les plus fugitifs. Le paysage qui encadre Guillaume de Bavière et sa suite évoque la Mer du Nord et ses plages s'étendant à perte de vue. C'est l'heure qui suit la tempête; la mer reste sombre, les vagues écument; dans le ciel le vent chasse les nuages blancs et noirs. Des personnages microscopiques qu'on ne distingue bien qu'à la loupe animent la grève, viennent se chauffer au soleil et s'approchent des barques échouées sur le sable. Le peintre de ces merveilles est en avance, a-t-on dit, sur tous les peintres du XV^e^ siècle et sur la plupart de ceux du XVI^e^. « Ce n'est qu'au XVII^e^ siècle que ses intentions seront pleinement réalisées. Alors seulement, on verra des marines qui éclipseront celle de la *Prière du duc Guillaume,* des effets de lumière qui dépasseront ceux du *Baiser de Judas* (coucher de soleil avec ombres nocturnes à l'avant-plan) des paysages que l'on pourra mettre à côté de celui du *Baptême Christ* » (1). Un Pieter de Hooch, dit le même savant, accomplira le programme que s'est tracé l'enlumineur dans le tableau d'intérieur de la *Naissance de saint Jean-Baptiste.* Et il n'est point de peintre d'églises du XVII^e^ siècle, ajouterons-nous, ni P. Neefs, ni Hookgeest, ni même Emmanuel de Witte qui sache donner aux piliers et aux voûtes la vérité impressionnante, l'espèce de vie mystérieuse que leur communique notre enlumineur dans le décor de sa *Messe des Morts.*

(1) HULIN DE LOO. *Heures de Milan,* p. 35.

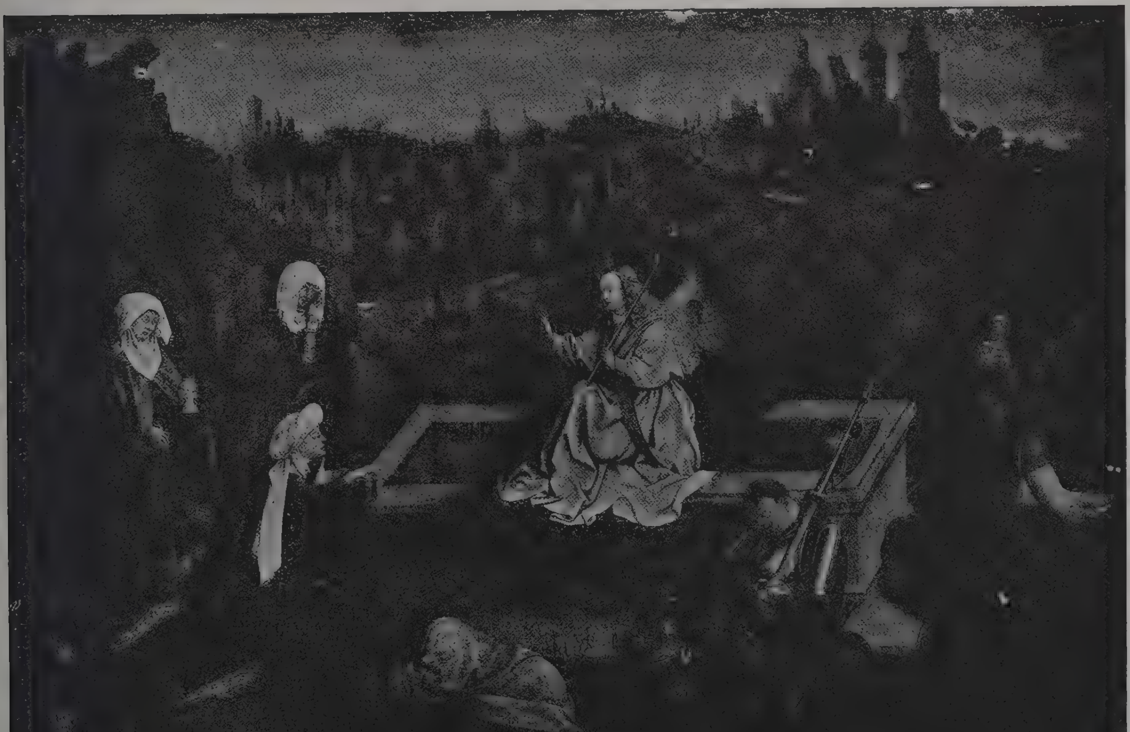


78. — JEAN VAN EYCK
Marie, Reine des Vierges.
(*Heures de Turin* (*détruites*)

79. — JEAN VAN EYCK
L'Agneau mystique adoré par les Vierges bienheureuses.
Bas de la page représentant Marie, Reine des Vierges.
(*Heures de Turin* (*détruites*)

80. — JEAN VAN EYCK
La Vierge dans une église.
(*Musée de Berlin*)

82. — JEAN VAN EYCK
Le Jugement dernier. Le Calvaire.
(Ermitage, St-Pétersbourg)



81. — JEAN VAN EYCK
Les trois Marie au Sépulcre.
(Collection Herbert Cook, Richmond)

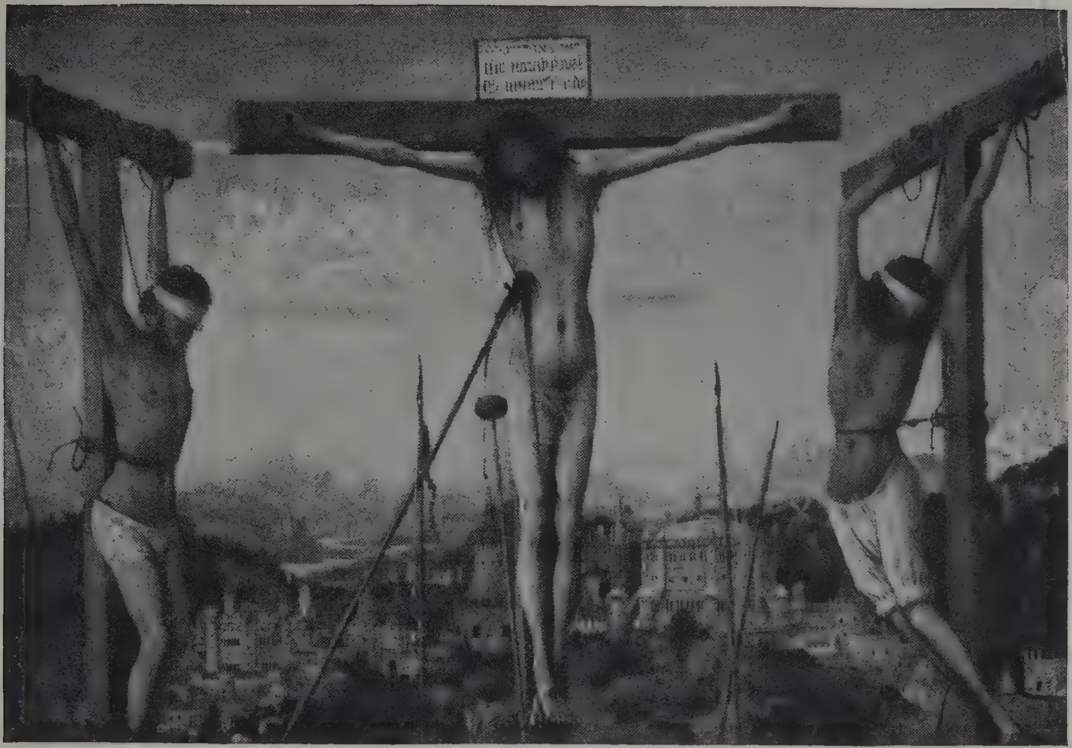
Est-ce à dire que ce peintre de génie n'a plus aucun lien avec l'art de son temps ? Ses figures sont mollement construites et ce défaut n'est atténué que par la petitesse des dimensions. Les étoffes restent fluides et forment des ondes curvilignes comme chez les miniaturistes de l'ancien style; les figures (animaux aussi bien que personnages) manquent de stabilité, se lient mal au sol. C'est la revanche de l'archaïsme. Que ces sept feuillets soient l'œuvre *de l'un des van Eyck*, la question est hors de doute. Le bas-de-page *l'Agneau mystique adoré par les Vierges* ébauche une scène du retable de l'Agneau. Dans la *Prière du duc Guillaume de Bavière*, les cavaliers rappellent d'une manière saisissante les personnages à cheval de l'*Adoration de l'Agneau* représentant les *Juges intègres* et les *Chevaliers du Christ*. Le cheval blanc du prince en prières est à peu de chose près celui du juge intègre en qui la tradition veut voir Hubert van Eyck. La tête du cheval galopant derrière le coursier blanc, se retrouve également dans le panneau des *Juges*. Le merveilleux paysage qui encadre ce débarquement se reflète dans le miroir de la cuirasse convexe qui enserre un chevalier tenant au poing un pennon armorié. Cet effet n'est pas rare chez les van Eyck et ils le feront adopter par leur école. L'église gothique où se place la *Messe des Morts* se retrouve identique dans un tableau du Musée de Berlin attribué à Hubert van Eyck : la *Vierge dans l'église*.

Pour la presque unanimité de la critique, Hubert est l'auteur de ces incomparables « tableaux ». Nous avons ici un nouvel exemple de ces irrésistibles courants d'opinion imposés par deux ou trois chefs de file et qu'épouse docilement la masse des écrivains. N'avons-nous pas vu Beauneveu détrôné au profit de Jacquemart de Hesdin, pour des raisons qui ont l'air de caprices? La gloire de Jean van Eyck fondée sur des chefs-d'œuvre datés et signés, établie par des documents contemporains, pâlit à présent à côté de celle de Hubert, personnage presque mythique auquel on a constitué un catalogue fait d'hypothèses. Et ce maître, on le magnifie avec d'autant plus d'ardeur qu'il est considéré comme la victime de l'erreur des siècles. Les sept feuillets désormais célèbres sont de caractère eyckien, certes. De Hubert ? Réfléchissons (1). Quatre autres enluminures portent également l'empreinte

(1) Nous avions fait des réserves en ce qui concerne l'attribution à Hubert dans notre *Renaissance Septentrionale*, en 1905 ; Friedländer vient d'apporter l'appui de son autorité aux partisans de plus en plus rares du cadet.

eyckienne: *Dieu le père bénissant*, la *Pietà* dans les *Heures de Turin; Jésus au Jardin des Oliviers*, le *Calvaire* dans les *Heures de Milan;* elles sont inférieures. Les critiques « hubertiens » y voient l'œuvre du cadet débutant (1) mais elles ne sont pas dignes du maître incomparable et avec Friedländer il faut tenir ces quatre feuillets pour l'œuvre d'un disciple de Jean. Dès lors plus rien ne s'oppose à tenir le cadet pour l'auteur des sept enluminures les plus justement fameuses. Des textes au surplus nous instruisent des rapports de Jean avec les enlumineurs du duc de Bourgogne; il était chargé de les payer et surveillait donc leurs travaux; une lettre de 1524 parle du « *gran maestro Johannes che prima fe l'arte d'illuminare libri sive ut hodie loquimur miniare* » (2). Aucun texte de ce genre témoignant d'une activité quelconque de Hubert comme enlumineur. Le cadet fut au service de Jean sans Pitié, membre de cette famille de Bavière pour laquelle furent peints les sept feuillets; par contre il n'existe aucune preuve documentaire de relations ayant pu exister entre Hubert et les princes du temps. Des peintures non datées, très apparentées aux sept feuillets, présentant le même mélange d'archaïsme et de surprenantes conquêtes, passaient pour des œuvres de jeunesse de Jean. Elles ont été inscrites au nom de Hubert van Eyck par les critiques pour qui l'aîné est l'enlumineur miraculeux de Turin et de Milan. Ce groupe d'œuvres (peintures et enluminures) considérées par certains comme hubertiennes, offre une physionomie différente des œuvres datées de Jean van Eyck. Mais il s'agit d'une différence extérieure, liée à des progrès techniques, à des conceptions formelles; le sentiment ou plutôt le génie qui inspire les deux groupes est identique. Jean van Eyck en s'affirmant a dû évoluer sans s'écarter de ce qu'on pourrait appeler sa ligne intérieure. Et ce changement qui nous paraît sensible a pu se produire sans rupture brusque pendant le laps assez long que le maître consacra au polyptyque de l'Agneau. Ainsi s'explique cette physionomie double, mais au fond homogène de son génie. Pendant les six — ou huit années — qu'il a travaillé au Retable de Gand, Jean s'est dégagé des traditions du style médiéval tardif, encore sensible dans ses enluminures de Turin et de Milan et dans le groupe de peintures qu'on rapproche de ces pages de manuscrits. Le Retable terminé, le génie du maître avait atteint les cimes. Jean, dans l'entretemps, s'était forgé un nouveau style qu'il devait pous-

(1) Cf. *Les Heures de Milan* de Hulin de Loo. Van Oest, 1911, p. 36.
(2) Cité par Friedländer dans *Von Eyck bis Bruegel*, p. 13.



83. — JEAN VAN EYCK
Le Calvaire (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)

84. — JEAN VAN EYCK
Le Calvaire (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)

85. — JEAN VAN EYCK
Le Calvaire (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)

ser jusqu'à ses dernières conséquences. Max Dvorak l'a remarqué le premier. « C'est ainsi, dit-il, que le miracle s'est préparé et semble s'offrir à nos yeux sans préparation. » Friedländer a suivi le critique tchèque. Sans doute, dit-il, cette conception rejette à nouveau Hubert dans l'ombre. Mais comme nous le constations timidement il y a plus de vingt ans dans notre *Renaissance septentrionale*, ne sacrifiait-on pas la gloire positive et tangible de Jean aux mérites supposés de l'aîné, de qui la figure abstraite s'anime par l'unique vertu d'une merveilleuse construction archéologique ? Cette logique des savants « hubertiens » est telle, que nous en fûmes profondément ébranlés ; il a fallu une réédition du livre génial de Max Dvorak et les clartés critiques apportées par les dernières publications de Friedländer pour nous faire retrouver le chemin de notre sentiment initial.

Comment discerner qu'une œuvre non signée et portant tous les caractères du style eyckien — ou si l'on veut, du génie eyckien — est plutôt de Hubert que de Jean? Les partisans de Hubert retrouvent dans les types de ses personnages et dans ses décors des accents italiens ou plutôt des réminiscences italiennes, voire giottesques. Nous avons nous-même souligné l'idéalisme gothique des trois grandes figures supérieures de l'*Agneau.* Mais Jean, dans sa jeunesse, a sûrement sacrifié aux traditions trécentistes. On insiste sur des éléments floraux et architecturaux révélant chez l'aîné une connaissance précise de certaines régions orientales. Pourquoi le cadet les aurait-il ignorées, lui qui devait tant voyager pour Philippe le Bon? La facture de l'aîné serait plus onctueuse, plus féminine ; il aurait le premier reproduit avec une science d'architecturiste infaillible ces fonds de sites urbains qui sont l'attrait de quelques joyaux eyckiens. Aucun de ces arguments n'empêche de restituer aux années de début du frère cadet, les œuvres mises au compte de l'aîné et qui toutes, malgré leurs archaïsmes, sont conçues dans le nouveau style : sentiment de la perspective ; fidélité à la nature ; couleur locale rendue non telle quelle mais modifiée par la lumière, la couleur environnante et la place dans l'espace ; réflexes clairs animant les vêtements ; métaux cessant d'être de la simple matière pour rayonner comme de l'or et de l'argent dans un miroir irisé (1). Ces œuvres révèlent la *disciplina Flandria* si admirée par les Italiens, le *raro e bellissimo secreto;* elles sont de la jeunesse insigne d'un maître appelé à la gloire immortelle et dont Giovanni Santi devait dire à juste titre :

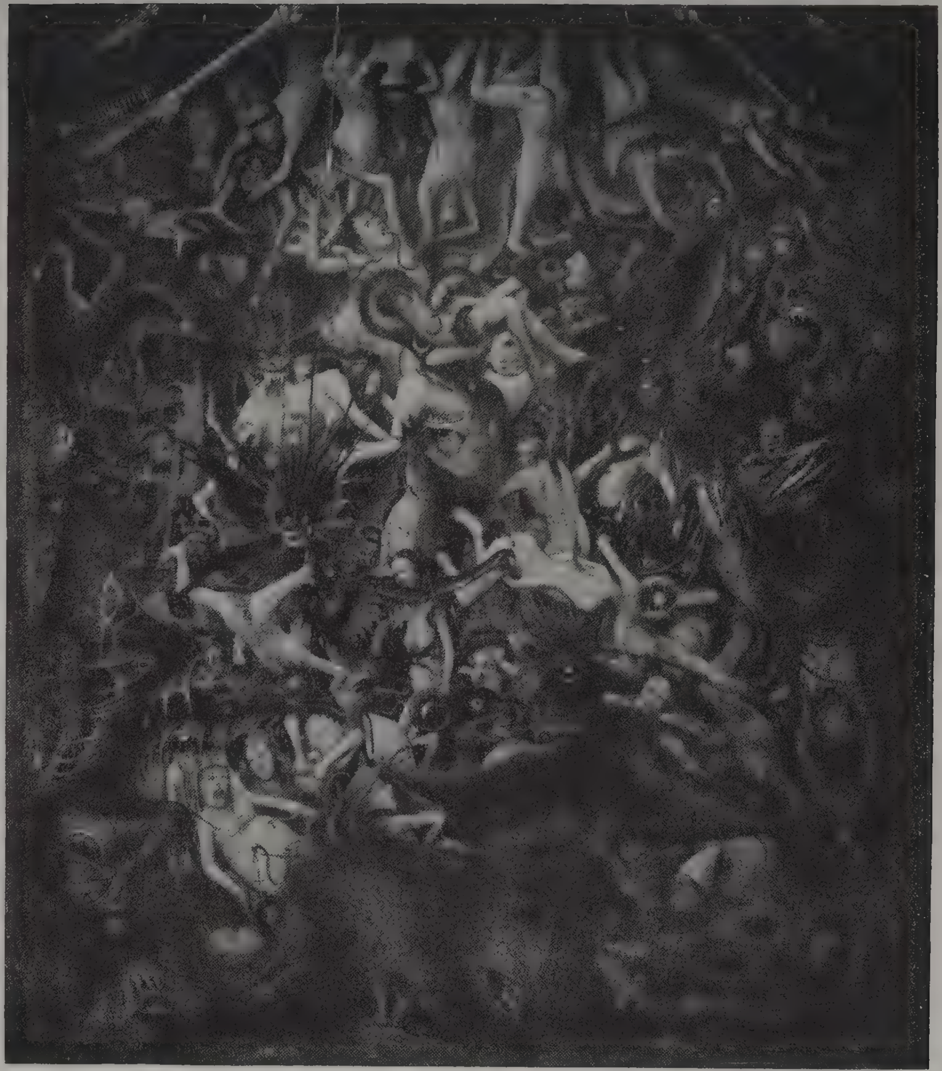
(1) Sur les trouvailles de Jean van Eyck Cf. Max Dvorak, p. 100.

« *A Brugia fu fra gli altri più laudati il gran Jannes.* » Voyons ces peintures.

Les *Trois Marie au Sépulcre* (collection sir Herbert Cook, à Richmond) évoquent, dans le fond, des édifices noyés dans l'atmosphère rougeoyante qu'affectionne le grand illustrateur des *Heures* de Turin et de Milan. L'une des constructions est la reproduction exacte de la mosquée d'Omar de Jérusalem où selon toute vraisemblance l'auteur du tableau a dû se rendre (l'enlumineur n'a peint lui qu'un Orient assez fantaisiste; les *Trois Marie* seraient donc d'un stade plus avancé de la carrière de Jean). La présence d'une certaine palmette méditerranéenne, la *chamœrops humilis* qui ne se rencontre qu'au-dessous du 44e degré de latitude, vient renforcer l'hypothèse du voyage de l'auteur en Terre Sainte. L'œuvre n'est pas sans avoir subi les atteintes des restaurateurs; on peut néanmoins en étudier le style avec quelque précision. Les vêtements sont encore trécentistes; les têtes et les corps dérivent directement de l'art du XVe siècle; l'arrière-plan fait songer à une scène surélevée. La perspective de Jean, surtout dans les œuvres les plus anciennes, n'est pas exempte de conventions et de gaucheries archaïques. Sa manière de disposer les paysages et les architectures est alors telle que lui-même en sentira la faiblesse et s'amendera dans la suite. Mais ce tableau, malgré tout, proclame ses mérites et ses découvertes. Le soudard endormi contre la paroi du tombeau est couvert d'une armure qui miroite; et les seuls réflexes colorés de cette cuirasse enseignent à quel point l'œuvre est loin de l'art « hubertien » ne reproduisant qu'une matière morte. Le style des *Trois Marie* est plus avancé que celui du frère aîné — et en dépit des imperfections de perspective et de forme, nous voici en présence d'une composition rendue comme un tout, exprimant l'espace et ce qui l'anime avec une parfaite unité d'atmosphère. Le problème de l'art nouveau est ainsi résolu. — La *Vierge dans une église* du Musée de Berlin se tient debout dans une nef de cathédrale rappelant dans l'ensemble et dans maints détails le décor de la *Messe des Morts* des *Heures* de Milan. Comme les vêtements des *Trois Marie*, ceux de la *Vierge* de Berlin sont fluides et ondoyants, indice de trécentisme que nous avons relevé dans les sept feuillets de Milan et de Turin. La tête de la Vierge atteint la hauteur du triforium (pour des raisons symboliques?) et cette figuration d'une Madone géante dans une nef d'église devait faire fortune; pendant près d'un siècle on s'en inspira et il existe plusieurs répliques de cette *Vierge* de Berlin: 1°) au musée d'Anvers, l'un des volets du diptyque de Christian de Hondt (fin du

86. — JEAN VAN EYCK
Le Jugement dernier (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)

87. — JEAN VAN EYCK
Le Jugement dernier (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)



88. — JEAN VAN EYCK
Le Jugement dernier (détail).
(*Ermitage, St-Pétersbourg*)

XV^e^ siècle) ; 2°) chez le prince Doria, à Rome, le volet gauche du diptyque de Messer Antonio Siciliano (début du XVI^e^ siècle) ; 3°) un dessin à la plume de la collection Robinson de Londres ; 4°) une Madone de la collection du duc de Newcastle (d'un successeur de Memlinc?). Il existe aussi plusieurs dessins à la plume d'après la *Madone dans l'église*, notamment dans la collection du comte L. Paar et dans l'ancienne collection de sir Ch. J. Robinson.

A l'Ermitage de Saint-Pétersbourg sont deux volets d'un triptyque dont la partie centrale représentait une *Adoration des Mages* qui est perdue ; ces volets montrent le *Calvaire* et le *Jugement dernier* et appartiennent au groupe des premières œuvres de Jean van Eyck. Dans le *Calvaire* étoffé de nombreux personnages, l'architecture du fond, les saintes femmes, le vêtement de certains soldats font penser aux *Trois Marie;* les chevaux vus de profil ont des analogies avec ceux du *Débarquement de Guillaume de Bavière* dans les *Heures de Turin.* Le C^te^ Durrieu, non sans raison, remarque un rapport entre ce *Calvaire* et l'art d'Altichiero. La conception symétrique et grandiose du *Jugement dernier* semble trahir également une connaissance des fresquistes italiens du trecento. Le Christ trône parmi les anges et les élus, entre la Vierge et saint Jean. Sous l'assemblée céleste s'étendent la terre et la mer d'où ressuscitent les âmes appelées au tribunal divin ; au centre, l'archange saint Michel brandissant le glaive, terrasse un démon d'aspect inoubliable. C'est un squelette aux orbites pleines d'ombre ; au-dessus de ses bras et de ses jambes décharnés il étend d'immenses ailes de chauve-souris comme pour protéger les gouffres infernaux, représentés dans la partie inférieure où se tord la chair vouée à la damnation éternelle. Petrus Christus devait se souvenir de cette ordonnance ; Roger van der Weyden et Jérôme Bosch se souviendront des nus convulsifs et torturés. L'hypothèse a même été émise récemment que sous l'action eyckienne une école serait née à Bois-le-Duc et ne serait sortie de l'ombre qu'au jour où se révéla le génie de Jérôme Bosch — ce qui expliquerait le rapprochement qu'on est amené à faire entre le *Jugement dernier* de Saint-Pétersbourg et les œuvres du peintre de «cauchemars». La perspective du *Calvaire* haussant l'horizon jusqu'aux régions supérieures du tableau est aussi celle qu'affectionne Jérôme Bosch. *Jugement dernier* et *Calvaire* s'apparentent donc aux compositions épiques du trecento. Le *Jugement dernier* surtout est comme un mélange de l'iconographie des cathédrales françaises et des figurations de la peinture giottesque à son déclin, avec d'extraordinaires annonces du génie de Jérôme Bosch et même de Geertgen tot Sint Jans. Ces deux

panneaux nous parlent donc nettement d'un style nouveau. La Madone écroulée et vraiment poignante du *Calvaire,* le saint Jean qui la soutient, les saintes femmes en pleurs sont sans analogues dans la sculpture et la peinture du siècle précédent et la marine du *Jugement dernier* est aussi belle, aussi profonde, que les plus belles marines du XVII[e] siècle hollandais.

Un *Calvaire* du musée de Berlin rassemble à l'arrière-plan des architectures parentes de celles des *Trois Marie;* la *chamœrops humilis* pousse au pied de la croix, les visages de la Vierge et de saint Jean en pleurs dénotent une tendance (italianisante?) à la stylisation. Toute l'œuvre relève de cette série de *Calvaires* qu'affectionna le trecento. La couleur a perdu de son émail par suite de la transposition de l'œuvre sur toile. Les qualités éminentes de ce petit tableau restent néanmoins sensibles; le paysage est d'une unité parfaite, frappe par sa profondeur. Détail curieux (1): la main gauche que saint Jean lève pour sécher ses larmes, se retrouvera dans le saint Jean-Baptiste en grisaille peint à l'extérieur du Retable de Gand.

Les sept feuillets de Milan et de Turin, les *Trois Marie au Sépulcre,* la *Vierge dans une église,* le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de l'Ermitage, le *Calvaire* de Berlin, composent une famille homogène d'œuvres étroitement parentes par l'intelligence nouvelle et profonde de la nature, les découvertes dans le domaine de la lumière, de la perspective, les conquêtes au point de vue de l'unité de la composition, du drame et même du genre (la *Naissance de saint Jean-Baptiste* dans les *Heures* de Milan est un chef-d'œuvre d'intimisme et le soudard ventripotent des *Trois Marie,* est peint avec un indéniable humour). Friedländer (2) constate que l'auteur, tout en gardant une personnalité parfaitement discernable, évolue d'une œuvre à l'autre et que ses productions sont les anneaux d'une chaîne qui mène au style dominant du Retable de l'Agneau. Dans les draperies, le système des plis se perfectionne, gagne en force plastique; les manteaux de la Vierge et du saint Jean du *Calvaire* de Berlin annoncent les vêtements des saints Jean en grisaille peints à l'extérieur du Retable. Et les pins de ce même *Calvaire* nous préparent aux pinèdes évoquées par le paysage du polyptyque de Judocus Vyd.

***

(1) Noté par Max Dvorak, p. 118.

(2) *Die van Eyck,* Cassirer, Berlin, 1924, p. 79 et 80.

89. — JEAN VAN EYCK
Le Calvaire.
(*Musée de Berlin*)

90. — JEAN VAN EYCK
Portrait dit de Tymothée.
(*National Gallery, Londres*)

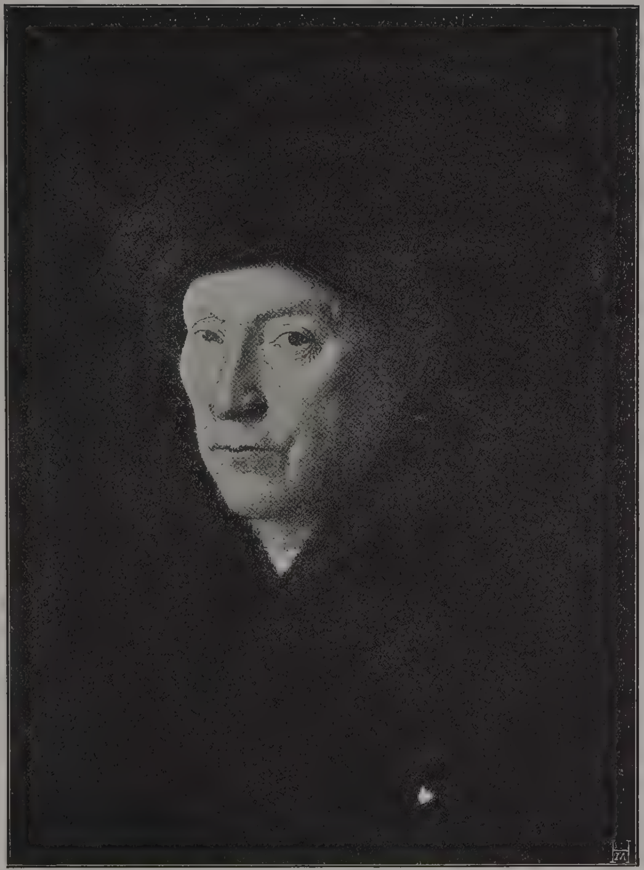
Célèbre avant d'entreprendre l'achèvement du Retable de Gand, Jean van Eyck en travaillant au polyptyque sur le thème élaboré par son frère, fait le pas décisif vers son objectif propre; et le chef-d'œuvre terminé, voici qu'il apparaît dans ses œuvres postérieures (presque toutes datées) comme une individualité sans égale. Les héros religieux de Hubert sont des statues; avec les figures de Jean van Eyck nous ne sommes plus dans une glyptotèque mais dans la vie même. Ses madones ont toutes le même type; ainsi en est-il chez Giovanni Bellini, Botticelli, Raphaël. Mais Jean van Eyck choisit sa Mater Domini dans son milieu; c'est une femme douce, tendre, jeune, qui doit avoir vécu à Gand ou à Bruges; les lèvres harmonieuses sont prises à la vie, de même les oreilles, le menton. Les mains de Jean sont toujours douces, fines, sans uniformité toutefois, et révèlent que le maître a vécu dans les milieux aristocratiques. Aucun de ses contemporains ou successeurs n'en peindra de plus belles, ni Campin qui aime les doigts noueux, ni Roger van der Weyden dont l'ascétisme mystique affectionne des extrémités de rhumatisants, ni Petrus Christus chez qui les mains sont totalement dépourvues d'originalité, ni Memlinc qui se contente de formes conventionnelles. Nous aurons à dire encore, devant toute une série de chefs-d'œuvre, les stupéfiantes vertus de l'intimiste, du clair-obscuriste, du scrutateur sans défaillance de la réalité, et aussi du perspectiviste de plus en plus sûr: « *geometriae praesertim doctus.*» Sa composition est toujours strictement proportionnée à la capacité d'espace que suppose sa perspective. Et les formes, comme couleur locale, changent suivant l'intensité et la nature de la lumière ou leur place dans l'ensemble. De la sorte les effets se concentrent et le tout reproduit la vie avec une force d'unité qui est le comble de l'art.

Les œuvres signées et datées de Jean van Eyck sont: le portrait dit de *Tymothée* (10 octobre 1432, National Gallery, Londres); le portrait dit de l'*Homme au Turban* (21 août 1433, National Gallery, Londres); la *Madone* dite de *Incehall* (1433, National Gallery à Melbourne, Australie); le *portrait de Giovanni Arnulfini et de sa femme Giovanna Cenani* (1434, National Gallery, Londres); le *portrait de Jean de Leeuw* (1436, musée de l'Etat, Vienne); la *Madone du Chanoine van der Paele* (1436, musée communal de Bruges); la *Sainte Barbe* (1437, inachevée, musée d' Anvers); le *portrait de Marguerite van Eyck,* femme du peintre (1439, musée communal de Bruges); la *Madone à la Fontaine* (1439, musée d'Anvers). Après l'examen de ces œuvres nous passerons à l'étude des tableaux non datés.

Le portrait dit de Tymothée est celui d'un homme assez jeune, glabre, coiffé d'un chaperon vert aux pans inégaux et qui tient de la main gauche un rouleau de parchemin couvert d'un texte. Le bras gauche s'accoude sur un appui de pierre où se lit d'abord un mot en caractères partiellement grecs : TVM .OTHEOI, puis une devise : *Léal Souvenir* et une inscription latine donnant la date. Le personnage n'est pas beau ; ses narines et sa bouche épaisses, sa mâchoire pesante, ses grosses pommettes lui donnent un air de rusticité qui contraste avec la maigreur débile de sa poitrine. Le coloris de ce petit panneau est à la fois très riche et très simple ; les tons rouge et vert du vêtement éclatent avec puissance dans l'harmonie tranquille du fond ; l'oreille et la main sont dessinées avec une vérité magistrale. Quel est ce personnage? Un humaniste des Flandres, quelque savant « docteur en décrets », comme on l'a supposé? Ne pourrait-on voir en lui l'un des brillants musiciens de la cour de Bourgogne — le nom de Tymothée étant celui d'un grand réformateur de la musique grecque? — *L'Homme au Turban* porte la devise du maître *Als ick Kan,* le nom de l'artiste et la date en latin. Quel est ce sexagénaire coiffé d'un chaperon rouge qui s'enroule comme un turban avec une désinvolture aristocratique et juvénile? Est-ce quelque seigneur diplomate ainsi que sembleraient l'indiquer sa bouche hermétiquement close et ses lèvres volontaires? Est-ce quelque riche marchand brugeois comme on l'a supposé en considérant la sûreté de son regard et le calme de sa physionomie? On a rapproché l'*Homme au Turban* du portrait supposé de Jean van Eyck dans le polyptyque de l'Agneau. Mais c'est en vain que nous cherchons une ressemblance entre le jeune homme de Gand et le vieillard de Londres. La physionomie de celui-ci n'est pas moins individuelle que celle de Tymothée ; par contre, elle est comme une synthèse de l'élégance et du caractère bourguignons. — La *Madone* dite de Incehall, vendue en 1922 à la National Gallery de Melbourne, représente l'Enfant divin assis sur les genoux de la Vierge et feuilletant un livre à enluminures où sa mère a glissé l'index pour retrouver la page de la lecture interrompue. Petit chef-d'œuvre où quelques accessoires, l'effet de soleil sur les montants des fenêtres, le groupe même de la Vierge et de l'Enfant disent le génie intimiste de Jean van Eyck. L'œuvre a dû se trouver anciennement en Sicile ; deux copies anciennes se trouvaient autrefois dans la grande île trinacrienne ; l'une des deux est à Rome chez les héritiers du duc de Verdura.

Le *portrait d'Arnulfini et de Giovanna Cenani* était, au commencement

91. — JEAN VAN EYCK
La Vierge d'Incehall.
(*National Gallery de Melbourne*)



92. — JEAN VAN EYCK
Portrait dit de l'Homme au Turban.
(*National Gallery, Londres*)

93. — JEAN VAN EYCK
Portrait de Jean de Leeuw.
(*Musée de Vienne*)

du XVIe siècle, en possession d'un conseiller de Maximilien, don Diego de Guevara et passa ensuite dans la collection de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, dont l'inventaire mentionne l'œuvre en ces termes : « Ung grant tableaul qu'on appelle Hernoul le Fin, avec sa femme dedens une chambre, qui fut donné à Madame par don Diego, les armes duquel sont en la couverture du dit tableaul. Fait du painctre Johannes. » Hernoul le Fin est une transposition française du nom de Giovanni Arnulfini, marchand lucquois installé à Bruges depuis 1420 et qui mourut le 11 septembre 1472. Des Pays-Bas le tableau fut transporté en Espagne, où on le trouve en 1789 au palais de Charles III. Il revint dans nos régions un peu plus tard; en 1815 un général anglais blessé à Waterloo, l'acheta à Bruxelles et en 1842 le tableau entrait à la National Gallery. Il nous introduit dans la chambre nuptiale des époux Arnulfini. Vêtu d'une cloque fendue des deux côtés et bordée de fourrure, coiffé d'un feutre indescriptible, le mari regarde devant lui d'un œil noyé et rêveur. Debout à sa gauche, sa femme ressemble à la femme de Jean van Eyck dont le portrait est à Bruges. On a même pensé qu'elles étaient sœurs. Elles se ressemblent, mais surtout par l'arrangement de la tête. Toutes deux ont les tempes agrémentées de cornes rembourrées et le front couvert d'une huve empesée. Giovanna Arnulfini a le visage plus rond que Marguerite van Eyck. Tournée vers son mari elle lui abandonne sa main et son regard se dérobe aux curiosités du spectateur. De la main gauche elle relève l'immense traîne de sa robe verte garnie d'hermine. Son habit de « haute couleur » est un habit de fête. Un sourire confiant éclaire son visage. On croit que le peintre a souligné les raisons de son bonheur et que Jean van Eyck, par un artifice de toilette, a immortalisé l'enfant attendu. On se trompe. C'est tout simplement la mode du temps qui détermine l'attitude de Giovanna Arnulfini. La sainte Catherine, vierge et martyre, qui figure dans un volet du petit triptyque de Dresde (voir p. 101) a exactement la même pose. A travers nos idées modernes, ce couple célèbre nous paraît à première vue un peu comique. Constantin Meunier nous disait un jour : « Il a tout ce qu'il faut pour être grotesque et pourtant il est sublime. » Et comme le décor le complète! Le soleil entre par la fenêtre mi-close, fait briller une lampe de cuivre fraichement frottée où flambent deux cierges symboliques. Le minuscule miroir circulaire qui reproduit le décor avec les époux vus de dos, le rosaire pendu à la muraille, le lit de chêne sculpté, le banc de repos, les soques de bois négligemment jetées sur le parquet, le petit barbet du pre-

DARTMOUTH COLLEGE LIBRARY

mier plan — symbole de la *Fidélité* que signale van Mander? — tout nous convie à goûter le charme de cet intérieur inégalable. Le peintre l'a traduit avec un amour fraternel. Une inscription dit d'ailleurs : *Johannes de Eyck fuit hic:* Jean van Eyck fut ici; il était l'ami, le familier de la maison. Voici d'ailleurs qu'une porte s'ouvre derrière le couple. Un homme pénètre dans le logis. C'est sans doute l'illustre maître en personne... Admirable *tableau de genre,* le premier. La conception et tous les détails portent à un tel point la marque d'un génie sans égal que tout y apparait neuf et incomparable. Parti d'une donnée symbolique, le maître aboutit à la scène la plus réelle. Mais sa réalité est de tous les temps. Sa force de concentration, son sentiment d'intimisme, son entente du clair-obscur ne seront plus réalisés que par un Rembrandt.

Jean de Leeuw, dont le portrait peint en 1436 est au musée de l'Etat à Vienne, naquit en 1401; il était membre de la Gilde des Orfèvres de Bruges en 1430 et en fut le doyen en 1441. Quand le duc Philippe rentra à Bruges en 1455, après un assez long séjour en Allemagne, les logis se parèrent brillamment; celui de Jean de Leeuw était entre tous remarquable, si bien, que les magistrats votèrent une prime à l'orfèvre. Les archives signalent Jean de Leeuw pour la dernière fois en 1456 (1). Il n'avait que trente-cinq ans quand Jean van Eyck peignit son effigie. Il tient à la main l'anneau qui, dans nos vieux portraits, annonce les fiançailles du modèle. L'œuvre n'est pas des mieux conservées. On lit sur le cadre primitif : « *Jan de Leeuw op san Orselendach, dat claer eerst met oghen sach, gheconterfeit nu heeft mi Jan van Eyck wel blyck wanneert began* ». En réalité à la place du nom de famille on voit un lion, *leeuw* en flamand. Certaines lettres soulignées forment en outre deux chronogrammes en sorte qu'il faut lire cette inscription : « Jean de Leeuw lequel ouvrit ses yeux à la clarté le jour de sainte Ursule 1401; me voici pourtrait par Jean van Eyck qui me représenta comme il est notoire, en 1436. »

La *Madone du chanoine van der Paele* ne nous est pas parvenue absolument intacte. Le retable se trouvait dans la sacristie de la cathédrale Saint Donatien lorsque la vieille basilique fut détruite par les troupes révolutionnaires. Transporté à Paris, il ne revint qu'en 1814. Aux deux extrémités du tableau la flamme des grands cierges d'autel a laissé des traces légères. Signalons encore qu'un peintre du XVI^e^ siècle — peut-être l'un des Claeissins —

(1) JAMES WEALE, *Burlington Magazine,* Mai 1904.

94. — JEAN VAN EYCK
Portrait d'Arnulfini et de sa femme.
(*National Gallery, Londres*)

a caché le sexe de Jésus sous un petit pan de linge tortillé qui n'existe pas dans la réplique du retable conservée au musée d'Anvers. Telle quelle, la *Madone van der Paele* demeure l'essentielle parure du musée de Bruges qu'honorent pourtant des chefs-d'œuvre de Memlinc, de Gérard David, de Jean Provost, de Pierre Pourbus. Sur la partie inférieure du cadre on lit : «Hoc opus fecit fieri Magister Georgius de Pala, huius ecclesiae canonicus, per Johannem de Eyck pictorem, et fundavit hic duas cappelanias de gremio choro Domini 1434 completum anno 1436. » — Sur la partie supérieure est peinte une autre inscription latine s'appliquant à la Vierge : « Celle-ci est plus brillante que le soleil et que toute l'ordonnance des étoiles; comparée à la lumière, elle se trouve la surpasser, car elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir sans tache de la majesté divine. » Ces paroles sont tirées du livre de la Sagesse; nous avons vu que l'on relève le même texte dans le polyptyque de l'Agneau, au-dessus de la Vierge qui trône à côté du Sauveur.

Le groupe de la Madone et de l'Enfant fut un thème cher au nouveau réalisme substitué définitivement à l'éclectisme et au maniérisme du XIV^e^ siècle par les imagiers de Philippe le Hardi. Jean van Eyck, interprète illustre des aspirations nouvelles, a varié ce thème à souhait tout en restant dans une sorte de réalité contemplative. Dans le tableau de Bruges, Marie plane au-dessus des temps et l'immuabilité grandiose de son expression confère à la lourdeur humaine de ses traits une majesté épique. Cet art exprime la synthèse du mystère virginal. C'est par la peinture inégalable du décor, du milieu, des accessoires que la scène se localise. Ce génie épique est en même temps très intime et c'est sous ce double aspect qu'il se prodigue dans la *Madone van der Paele.* Posé sur les genoux de la Vierge et négligeant son rôle divin, Jésus — auquel on a reproché d'être « sans charme et sans grâce », mais qui est une incarnation stupéfiante de la tendre enfance — n'a pas trop de ses deux petites mains pour jouer avec son perroquet et s'emparer des fleurs de sa mère. Et l'œuvre s'anime discrètement de cette humanité charmante du Sauveur et de Marie, apparue déjà dans la *Madone de Incehall.* Miraculeuse aussi la réalité du donateur, maître Georgius de Pala, élu chanoine de Saint-Donatien en 1410, décédé en 1444. Chauve, avec quelques touffes maigres au-dessus de l'oreille, le front osseux et dur sous la peau mince, les yeux de myope soulignés d'une poche veinée, la bouche large, la mâchoire couverte de plis graisseux et couturés qui retombent sur un bourrelet de chair, ce chanoine, chef-d'œuvre dans le chef-d'œuvre, résume en l'espace d'un pied

carré ce que la peinture de tous les temps a réalisé de plus extraordinaire comme interprétation physionomique. Jean van Eyck réalisa-t-il ici l'idéal du portraitiste moderne qui veut, comme l'a dit Hegel, un visage façonné par l'esprit? Pourquoi s'évaderait-il du calme de son génie épique? Son objectivité aboutit à des représentations d'éternité. Ce n'est pas l'homme avec ses servitudes et son orgueil, c'est l'image d'un détachement irréel dans la fidélité physique la plus rigoureuse. Oserai-je dire que le réalisme est de surface? L'aspiration gothique, malgré tout, survit chez le créateur du nouveau style et son Georges van der Paele, comme les figures des portails royaux du XIII[e] siècle est installé dans l'immortalité. Le peintre cherche-t-il à traduire un sentiment momentané, à dramatiser par conséquent la figure, il aboutit au sourire contracté et artificiel du saint Georges qui présente gauchement le donateur. C'est le sourire archaïque des marbres d'Egine et de l'Ange de Reims. Le saint patron est moins vrai que le donateur; son attitude a des raideurs de mannequin et sa réalité est surtout dans la beauté de son armure ciselée et dorée. Jean van Eyck est un tel peintre de la vie des choses que la précision des accessoires trompe ici sur la réalité de la figure. Le maître se hausse de nouveau aux vérités éternelles de sa nature épique dans l'évêque peint en pendant au saint Georges, saint Donatien. Le patron de l'ancienne cathédrale de Bruges est couvert d'une splendide vêture épiscopale, la croix processionnelle dans une main, et dans l'autre la roue aux cinq cierges rappelant son miraculeux sauvetage. (Le saint évêque ayant été précipité dans un fleuve par des serviteurs infidèles, le pape Dionysius eut l'inspiration de poser sur les eaux une roue sur laquelle brûlaient cinq cierges et qui tout de suite se dirigea vers l'endroit où était le noyé. Saint Donatien put être retiré du fleuve et le pape le ramena à la vie par ses prières.) Hiératique, planté comme une tour de foi, le Donatien de van Eyck, est immobilisé dans une méditation sans fin. Le trône avec ses beaux accessoires sculptés, le tapis oriental où s'étale le manteau de Marie, les cheveux d'or de la Vierge, la chape brodée de saint Donatien, la lumière fluide et puissante que les vitraux lenticulaires tamisent dans le déambulatoire, s'harmonisent sur une trame d'or. La couleur s'adapte étroitement au style héroïque du maître. Merveilleux plain-chant pictural qui engendrera les plus subtiles mélodies de la peinture chrétienne.

Nous avons maintes preuves de l'impression produite par la *Madone du chanoine van der Paele,* spécialement sur les maîtres brugeois. Voici la

95. — JEAN VAN EYCK
La Madone du Chanoine van der Paele.
(*Musée Communal de Bruges*)

96. — JEAN VAN EYCK (d'après)
Copie de la Madone du Chanoine van der Paele.
(Collection Northbrook, Londres)

liste (1) des œuvres inspirées par le célèbre retable : 1°) une copie, à mi-corps, de la *Madone* dans la collection Northbrook à Londres, du XVI^e siècle ; 2°) une copie de la *Madone* avec le donateur qui se trouvait dans la collection Quedeville ; 3°) une copie, à mi-corps de la *Madone* vendue à la New Gallery de Londres, XVI^e siècle ; 4°) un diptyque de la collection Bartels à Cassel, daté 1513, avec une copie de la *Madone* à mi-corps d'un côté et un jeune donateur de l'autre ; 5°) une copie de la *Madone* à mi-corps dans le commerce à New-York, XVI^e siècle ; 6°) la *Madone* à mi-corps, d'excellente qualité, dans une collection de Madrid, peut-être par Jean Provost ; 7°) la *Madone* à mi-corps dans la collection Aldo Noseda, de belle qualité, peut-être d'Ambrosius Benson (vers 1530) ; 8°) la *Madone* peinte jusqu'aux genoux, avec un ange musicien de chaque côté, par Adrien Ysenbrant, vendue en Allemagne en 1923 ; 9°) copie de l'*Enfant* dans un retable de la collection Weld-Blundell, Ince Hall, attribué à tort à Jean Gossart ; 10°) copie de la tête de *Georges van der Paele* à Hampton-Court, tenue à tort par Weale pour une étude d'après nature ; 11°) copie de la tête de *Georges van der Paele* dans une messe de saint Grégoire peinte par Adrien Ysenbrant et conservée au Prado, à Madrid ; 12°) belle réplique de la composition entière provenant de Watervliet entre Gand et Bruges, conservée au Musée d'Anvers (primitivement sur bois, transportée sur toile et un peu moins grande que l'original) ; 13°) un *Saint Donatien* de Jean Gossart visiblement inspiré par celui de Jean van Eyck ; l'œuvre de Gossart, conservée au musée de Tournai serait le volet d'un diptyque dont l'autre partie représentant J. Carondelet est conservée au Musée du Louvre.

La célèbre petite *Sainte Barbe* du Musée d'Anvers porte sur son cadre l'inscription *Johēs de Eyck me fecit 1437.* Ce n'est qu'une préparation de tableau. Carel van Mander nous dit — et nous n'avons pas de peine à le croire — que les ébauches de Jean étaient plus complètes et plus précises que les travaux achevés d'autres artistes, et il signale à ce propos un petit panneau du maître « représentant une femme derrière laquelle était un paysage ; ce n'était qu'une préparation et cependant extraordinairement joli. Ce tableau appartenait à mon maître Lucas de Heere de Gand. » Il s'agit vraisemblablement de la *Sainte Barbe.* Le panneau est en bois de chêne et couvert entièrement d'un fond crayeux ; seul le ciel est *peint* en azur avec une

(1) Dressée surtout avec les indications fournies par Friedländer : *Die altniederländische Malerei. Die van Eyck*, p. 61.

légère teinte de pourpre. La composition proprement dite est dessinée au pinceau, finement, avec une couleur brune. Les ombres sont indiquées par des hachures, également *dessinées* par conséquent. Le fond est sans doute une préparation à la gomme ou au blanc d'œuf; les parties dessinées sont exécutées à la *tempera.* Le ciel n'exigeant pas de dessin a été peint directement à l'huile. Nous suivons ici les diverses phases que traversait une œuvre de Jean. Après avoir préparé son fond, dessiné son sujet à la *tempera,* peint son ciel à l'huile, le maître posait ses tons colorés. De quoi se composaient-ils? On croit savoir qu'il broyait ses couleurs avec un vernis huileux — à base d'ambre, de mastic, peut-être aussi de sandaraque — mélangé d'un siccatif, couperose blanche ou os calciné. Au dernier moment la térébenthine ajoutait à l'éclat des couleurs. Les tons ainsi préparés, Jean procédait par glacis successifs, reprenant le travail du modelé pour chaque nouvelle couche, ménageant les contrastes entre les tonalités mates et les valeurs transparentes, gardant aux dessous leur sonorité et dosant si admirablement ses matières qu'elles ont résisté aux siècles et que les siècles même ont ajouté la plus belle des patines à ses tons d'émail, d'or et de gemme. De dimensions minimes (32.2×18.6) la *Sainte Barbe* nous dit à quel point Jean van Eyck éprouva cette joie des grands peintres d'enfermer un immense espace dans un petit cadre. La tour inscrit dans le ciel sa borne immense, lourde et fouillée. Au pied du géant, des ouvriers s'agitent, poussant des brouettes, transportant des civières chargées de matériaux, taillant, martelant, roulant des pierres sous l'auvent ménagé entre deux contreforts; au haut de l'édifice d'autres hommes déposent les blocs hissés par la grue. Des curieux, des dames, des seigneurs à cheval circulent sur le chantier. Et le peintre de genre manifeste pleinement son génie dans ces scènes de réalité. Dans le fond, d'un côté, une colline avec des prés, des champs, des eaux, de petits arbres en files ondulantes et parallèles; de l'autre côté, une ville fantastique étagée en pyramide : Alexandrie, sans doute, la patrie de la savante sainte Barbe. Celle-ci est assise au centre et tous les détails sont subordonnés à cette figure. Les cassures multiples de sa robe remplissent la largeur du panneau; sur ses genoux un missel ouvert; dans sa main gauche une longue palme. Avec ses cheveux légèrement crépus, ses paupières baissées, sa bouche pensive, elle est charmante, et le maître incline ici vers une spiritualisation du type féminin que nous verrons s'accentuer avec la *Madone à la Fontaine* du musée d'Anvers.

Sur le cadre de cette dernière, on lit : ALC IXH XAN IOHĒS DE

97. — JEAN VAN EYCK
Sainte Barbe.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

98. — JEAN VAN EYCK
Madone à la Fontaine.
(*Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers*)

EYCK ME FECIT CPLEVIT ANO 1439. L'œuvre est signalée dans l'Inventaire de Marguerite d'Autriche en 1524: «Ung petit tableaul de Nostre-Dame, tenant son enfant lequel tient ung petit paternostre de coral en sa main, fort antique, ayant une fontaine auprès d'elle, et deux anges tenans un drapt d'or figuré derrière elle. » Nous ne sommes ni dans une église, ni dans un intérieur, mais en plein air. Deux anges soutiennent un drap de brocart derrière la Reine des cieux et, des deux côtés de la tenture, des fleurs s'épanouissent en buissons épais. L'inclinaison affectueuse de la tête de Marie. l'attitude de Jésus, les fleurs soulignant la joie de la Madone sont des nouveautés qui enrichissent l'art de Jean de délicates intentions morales. Tout parle d'amour. Une haleine de mysticisme juvénile ranime la noble maturité du maître. Le génie de Stephan Lochner ne fut point étranger, dit-on, à cette ascension suprême. La *Vierge aux roses* de celui qu'on appelle le Fra Angelico des bords du Rhin et qui fut un si grand interprète de la nature végétale, est des environs de 1435 et Jean van Eyck se serait assimilé la suave fluidité du Colonais. En réalité le maître flamand n'avait jamais ignoré de telles inspirations et les œuvres que l'on a voulu mettre au compte de Hubert en témoignent. Ce sentiment «hubertien» dans une œuvre indiscutable de Jean a gêné des critiques. Leur belle logique en souffrait. Aussi l'un d'eux n'a-t-il pas craint d'écrire: « Dans ce délicieux petit ouvrage (19 cm. sur 12), l'invention est certainement de Hubert... Dédaignant sa gravité coutumière, il (Jean) a cherché la finesse et la grâce de son frère aîné, et il les a presque absolument obtenues »!! (1) Un miniaturiste flamand reproduisit la *Madone à là Fontaine* dans un *Livre d'Heures* que possédait jadis sir Lawrence d'Abbey; le Cabinet des Estampes de Berlin conserve un ancien dessin à la plume d'après ce tableau; le musée de Berlin en a une réplique assez fidèle avec un fond de végétation méridionale qui semble inspiré du décor de certaines Vierges quattrocentistes. La série des Madones dans l'Abside dérivée d'un original perdu du maître de Flémalle n'est pas sans quelque analogie, si l'on considère la pose de Marie, avec le tableautin de Jean van Eyck.

Le portrait de la *Femme du peintre,* appartenait autrefois à la corporation des peintres et des selliers et décorait la chapelle de cette gilde, bâtie en 1452 et devenue la chapelle des sœurs «ligouristes» dans la Noordzandstraat

(1) DURAND-GRÉVILLE. *Hubert et Jean van Eyck.* Van Oest, Bruxelles, 1910.

à Bruges. Un portrait perdu de Jean van Eyck servait de pendant à celui de sa femme; ce dernier fut trouvé au Marché aux Poissons de Bruges en 1808 par M. Pierre van Lede qui en fit don au musée. Sur le haut du cadre on lit: *Coiux ms Johes me cplevit ano 1439 — 17 juny — etas mea triginta triu anoru;* et la devise du maître. La femme de Jean s'appelait Marguerite; elle jouissait d'une rente viagère de 2 livres de gros par an sur la ville de Bruges, rente probablement acquise par son père et qu'elle risqua durant son veuvage dans une loterie tirée en février 1446. Tels sont les maigres renseignements recueillis sur cette jeune femme blonde aux chairs blanches, délicatement rosées, aux cils blonds, aux imperceptibles sourcils d'or et dont l'image si justement célèbre a provoqué les plus étranges commentaires psychologiques. Bouchot a vu en elle une bourgeoise pincée, désagréable, monacale, embéguinée. Et l'impétueux critique plaignait le maître... Marguerite van Eyck est en costume de cérémonie; des truffauds cornus et rembourrés surgissent aux tempes, emprisonnent les cheveux dans la crépine et soutiennent le couvre-chef qui retombe sur la robe pourpre bordée de petit-gris. Les lèvres sont un peu minces, il est vrai — lèvres de femme avisée et de bon conseil — mais les traits sont fins et réguliers: le front énergique s'équilibre avec le petit menton volontaire; la main est exquise. Je ne vois pas là de quoi gémir. Comme le remarque Friedländer, Jean van Eyck n'avait pas montré jusqu'alors dans ses portraits de femmes les dons d'observateur infaillible qu'il manifeste dans l'étude de l'individualité masculine. Le visage de Giovanna Arnulfini s'apparente aux physionomies des madones eyckiennes et par là garde quelque chose d'impersonnel. Au contraire chaque touche du pinceau respire peut-on dire, le respect absolu du modèle dans le portrait de Marguerite van Eyck. Le maître a de merveilleuses caresses pour traduire l'épiderme transparent et frais; l'oreille baigne dans une ombre douce et tiède; les sinuosités microscopiques de la ruche qui borde la coiffe blanche sont détaillées avec la plus extrême finesse... Sa femme sut lui inspirer un chef-d'œuvre suprême. C'est avec orgueil, j'imagine, qu'il dédia ce merveilleux *ex-voto* à sa jeune compagne; c'est avec une légitime fierté qu'il y pouvait inscrire sa devise: ***Als ik kan, comme je puis,*** **— aussi bien qu'il m'est possible.**

***

Le chapitre des œuvres religieuses non datées de Jean van Eyck et vraisemblablement postérieures au Retable de l'Agneau est d'importance capitale

99. — JEAN VAN EYCK
Marguerite van Eyck, femme du peintre.
(Musée Communal de Bruges)

100. — JEAN VAN EYCK
La Vierge avec l'Enfant Jésus,
sainte Anne (?), sainte Barbe et un chartreux en prière.
(*Collection R. de Rothschild, Paris*)

101. — JEAN VAN EYCK
La Madone du chancelier Rolin.
(*Musée du Louvre*)

Il ne comprend que des chefs-d'œuvre et la critique s'est évertuée à mettre plusieurs d'entre eux au compte du frère aîné, tendance à laquelle nous avons résisté depuis vingt-cinq ans et contre laquelle Friedländer vient de réagir avec la clarté et la fermeté qui lui sont propres.

En tête de ce groupe d'œuvres est la *Madone du chancelier Rolin* (musée du Louvre). Sous un portique par où le regard atteint un infini d'azur, la Vierge enveloppée d'un manteau pourpre porte l'Enfant, tandis qu'un ange, les ailes semées d'yeux, dépose un diadème merveilleux sur sa tête aux cheveux d'or. C'est la même Madone que celle du chanoine van der Paele, mais plus tendre, plus gracieuse. C'est aussi l'Enfant Jésus du chef-d'œuvre de Bruges, non pas un enfant rachitique et rabougri comme on le répète, mais un très fidèle portrait de nouveau né, aux yeux bouffis, aux chairs plissées. En face de la Vierge s'agenouille le donateur Nicolas Rolin, en qui la légende ne veut voir qu'un financier rapace, bien qu'il fût le fondateur magnifique de l'Hôtel-Dieu de Beaune, et de l'église d'Autun d'où provient la Madone du Louvre. Rolin naquit en 1376 et devint chancelier de Bourgogne et de Brabant en 1422. Il avait de cinquante à soixante ans quand Jean van Eyck le peignit en donateur — probablement, suivant nous, tout de suite après l'achèvement du Retable de Gand. Près de vingt ans plus tard, le chancelier commandait à Roger van der Weyden le *Jugement dernier* de Beaune où nous le voyons reparaître sous la figure d'un vieillard mince, sec, décharné. Le tableau du Louvre se complète d'un paysage, admirable pour la justesse des plans, la précision de la perspective aérienne, le charme doux des teintes finement graduées. Au-delà du portique, un jardin diapré de lys, de roses, de glaïeuls (on reconnait la main du peintre des fleurettes de l'Agneau), de pies, de paons, s'enclôt d'un chemin de ronde à parapet crénelé où flânent deux personnages en chaperon. Plus loin, coupé par un fleuve que traverse un pont chargé de passants, s'étale une ville — française, rhénane, mosane? Liége, Maestricht, Lyon? Un portrait de ville, un vrai portrait mais selon toute vraisemblance pourtant une ville *imaginée* par le peintre, avec un seul édifice quelque peu reconnaissable, une tour que l'on croit celle d'Utrecht et que l'on voit aussi dans le Retable de l'Agneau, une ville avec des quais, des rues, des églises, une cathédrale, des logis aux portes caractéristiques. Des collines couronnent la cité de gradins verdoyants et bleuâtres parmi lesquels serpente le ruban de plus en plus mince du fleuve... Sous le désagréable vernis jaunâtre dont il est couvert, quel coloris précieux et ruisselant dans ces mar-

bres jaspés et veinés, dans ces carreaux ingénieusement dessinés, ces brocarts profonds s'opposant aux tons bleus du prie-Dieu, dans ces ailes pourpres et azurées de l'ange, dans cette fine lumière que tamisent les vitraux — lenticulaires comme ceux de la *Madone van der Paele* et de *l'Annonciation* que nous allons rencontrer à l'Ermitage, — enfin dans cette atmosphère fraîche et joyeuse où fuit le plus merveilleux des paysages! — La *Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Anne (?), sainte Barbe et un chartreux en prière* de la collection Robert de Rothschild, à Paris, a les qualités du tableau précédent. Les personnages sont groupés dans une sorte de chiostro; à travers les arcs cintrés on aperçoit un merveilleux site urbain très semblable à celui de la *Madone Rolin.* La tour de sainte Barbe n'est pas sans évoquer les architectures giottesques que Jean van Eyck peut avoir connues *de visu* ou par des croquis. Friedländer suppose que le tableau était peut-être pourvu autrefois de volets. Le type de la Madone se rapproche de la *Madone* dite de Lucques, conservée à l'Institut Staedel de Francfort et qui semble contemporaine de la *Madone de Incehall* (1433). Petrus Christus s'est étroitement inspiré du tableau Rothschild pour une œuvre conservée au musée de Berlin et où reparaît le même chartreux en prière, un peu plus âgé. La peinture de Christus n'est pas antérieure à 1444. La *Madone* de Rothschild n'est donc pas très éloignée de cette date et doit être tenue pour une des dernières productions de Jean van Eyck. Suivant Weale le donateur serait le père Herman Steenken, vicaire de la Chartreuse Sainte-Anne ter Woestyne-lez-Bruges de 1402 à 1404, puis de 1406 jusqu'à sa mort survenue en 1428. Mais Weale, cette fois, n'a fourni aucune preuve permettant de reconnaître avec lui le dit prélat dans le chartreux de la collection Rothschild et du Musée de Berlin. La date où Christus peignit sa réplique doit nous faire renoncer définitivement à voir dans ce donateur le père Steenken mort quinze ou seize ans plus tôt. — La petite *Madone* de Francfort (Institut Staedel) dite aussi la *Madone de Lucques* — elle fit partie de la collection du duc Charles-Louis de Lucques — se rapproche pour l'ordonnance de la *Madone de Incehall* et pour le type de Marie de la *Madone Rothschild.* Le trône où brillent les dinanderies et le baldaquin de brocart expriment la royauté de la Mère de Dieu; le reste du décor révèle une fois de plus la tendresse de Jean van Eyck pour l'âme des choses. Grandeur épique et douceur d'intimité à nouveau s'harmonisent. Des pommes sont oubliées sur la fenêtre comme si nous étions dans l'intérieur d'Arnulfini. Infiniment étroite est la chambre; elle n'est que mieux

102. — JEAN VAN EYCK
Madone dite de Lucques.
(Institut Staedel, Francfort)

103. — JEAN VAN EYCK
Retable portatif.
(*Musée de Dresde*)

104. — JEAN VAN EYCK
La Madone et l'Enfant.
Partie centrale du retable portatif (ouvert).
(*Musée de Dresde*)

remplie du bonheur de la Vierge — bonheur tout terrestre au premier regard, bonheur de jeune femme qui porte au doigt la bague des épousailles, bonheur de jeune mère, mais bonheur divin que souligne la simplicité solennelle du décor et de la scène. — Le petit retable portatif de Dresde qui porte les armes des Giustiniani est de dimensions minuscules (27 cent. sur 21.5; les volets 8 cent.). Les grisailles à l'extérieur représentent Marie et l'ange Gabriel — lequel esquisse le sourire du saint Georges de Bruges. Ces deux figures imitent des statuettes de pierre taillées et polies par le plus moelleux des ciseaux. Ouvrons le microscopique retable. Nous reconnaissons tout de suite la jolie église romane éclairée de vitres lenticulaires, le tapis oriental, le dais de damas vert où s'assied Marie (la robe rouge de la Vierge est repeinte). Des inscriptions décorent le cadre et celle de la partie centrale répète le texte de la *Madone van der Paele : Hec est speciosior sole et super omnem stellarum disposicionem luci comparata invenitur prior...* Sur les volets, à droite, un donateur coiffé à la bourguignonne, vêtu d'une robe olivâtre, est agenouillé devant un saint Michel cuirassé, ailé, au visage divinement pur et juvénile; à gauche, sainte Catherine couronnée et vêtue, comme il convient, en princesse — robe d'azur bordée d'hermine — porte le glaive en sa dextre, et tout en tenant son bréviaire de la main gauche relève la traîne de sa jupe d'apparat exactement comme Giovanna Arnulfini dans le tableau de Londres. A côté de la sainte, par la fenêtre on aperçoit une vue de ville nettement détaillée sur un espace grand comme l'ongle. Ce triptyque, inscrit par certains au catalogue de Hubert, est l'une des plus fines créations de Jean et se place à côté de la *Madone de Lucques* — entre l'*Arnulfini* de Londres (1434) et la *Madone du chanoine van der Paele* (1436). — De cette époque aussi date l'*Annonciation* de l'Ermitage dont nous repoussons également l'attribution à Hubert. C'est le volet gauche d'un triptyque dont le centre et le volet droit sont perdus. Cette œuvre se trouvait autrefois à Dijon. Peinte sur bois, elle fut transposée sur toile après son transfert en Russie vers le milieu du XIX^e siècle. Nous sommes dans le chœur d'une église: les archéologues ont cherché à identifier l'édifice tant il leur paraissait réel; mais l'ogive du fond apparaissant entre deux cintres romans prouve que Jean, architecturiste sans rival, a créé ce décor avec sa seule imagination, et sous l'impression peut-être des beaux édifices romans de Tournai (Jean van Eyck fut reçu dans cette ville avec de grands honneurs). Les feux du soleil couchant embrasent les vitres du déambulatoire, tandis qu'une ombre vivante

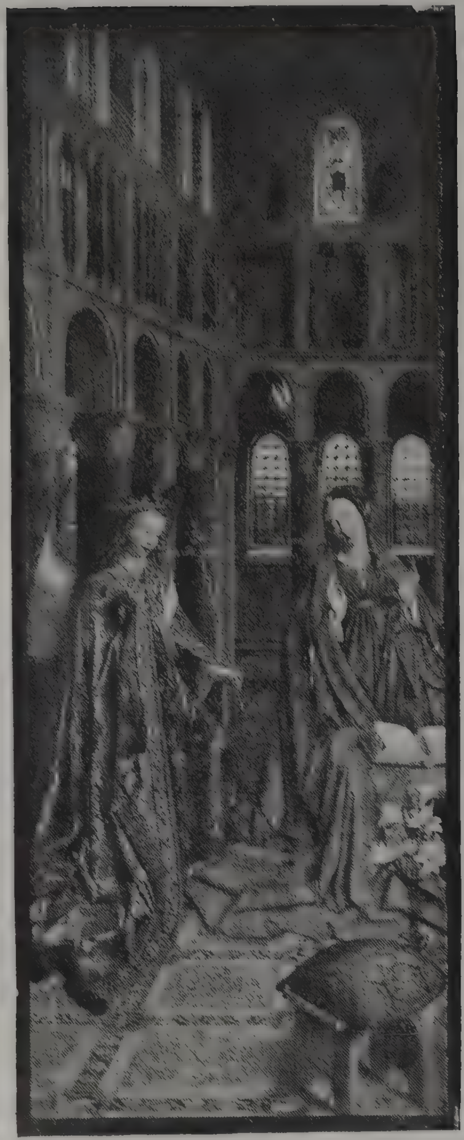
glisse dans le triforium, s'épaissit dans le haut où la verrière de face laisse voir un personnage sacré dans un brusque fond de clarté. Doucement le décor vibre dans l'attente du mystère. L'ange Gabriel paraît, tenant à la main un sceptre de cristal. Sa chape de brocart, bordée de pierreries et de perles fines, son diadème, le galbe de son visage, font penser aux anges de l'*Adoration,* tandis que son sourire ingénument contraint est presque pareil à celui du saint Georges dans la *Madone du chanoine van der Paele.* Devant son prie-Dieu la Vierge à genoux, drapée d'un large manteau bleu, ouvre les bras d'un geste à la fois étonné, reconnaissant et soumis. Son visage, son menton et son cou robustes, son nez légèrement allongé contiennent l'essentiel du type féminin immortalisé par la *Madone van der Paele.* La bouche de Marie murmure: *Voici la servante du Seigneur*... et le mystère s'accomplit. A travers les hautes verrières latérales filtrent des rayons obliques; leurs fils d'or sont le sillage de la colombe, et devant le prie-Dieu, le lys épanouit ses puissantes corolles.

Jean van Eyck a peint deux versions identiques — l'une dans la pinacothèque de Turin, l'autre plus grande dans la collection Johnson à Philadelphie — d'un *Saint François recevant les stigmates.* Nous ne connaissons pas l'œuvre conservée en Amérique; celle de Turin est un merveilleux joyau. Saint François et l'un de ses frères occupent le premier plan; au fond, dans une échancrure de collines et de rochers apparaît une ville fortifiée et d'une étonnante réalité dans ses proportions minuscules. Le compagnon du saint est assoupi; le *poverello* étend ses mains transpercées et regarde le crucifié à six ailes qui lui apparaît. C'est la vision de l'ermitage d'Alverne: « Il vit se tenant au-dessus de lui un homme ayant six ailes comme un séraphin, les bras étendus et les pieds joints, attaché à une croix. Deux de ses ailes s'élevaient au-dessus de sa tête, deux autres se déployaient pour voler, les deux dernières lui voilaient tout le corps... Son cœur était tout occupé de cette apparition, quand, dans ses mains et ses pieds commencèrent à apparaître les marques des clous telles qu'il venait de les voir dans l'homme crucifié au-dessus de lui » (1). Que le maître ait peint deux fois le même tableau peut paraître surprenant. Un texte nous enlève à cet égard le moindre doute. Par un testament daté du 10 février 1470, Anselmo Adornes, d'origine gênoise, né à Bruges en 1424, légua à chacune de ses deux filles devenues religieuses,

(1) Thomas de Celano. *Vie de saint François d'Assise.* Traduite du latin par l'abbé M. J. Fagot. Paris, 1922. *Vita prima*, p. 106. Le traducteur fait remarquer que cette vision rappelle celle d'Isaïe VI, I.

105. — JEAN VAN EYCK
Annonciation.
Extérieur des volets du retable portatif.
(*Musée de Dresde*)

106. — JEAN VAN EYCK
Volets du retable portatif.
(Musée de Dresde)



107. — JEAN VAN EYCK
L'Annonciation.
(Ermitage, St-Pétersbourg)

108. — JEAN VAN EYCK
Saint François recevant les stigmates.
(Pinacothèque de Turin)

un *Saint François* de la main de Jean van Eyck: *Item zo gheve ic elken van myn lieve dochters... een tavereele, daerinne dat Sinte Franssen in portrature van meester Jans handt van Heyck ghemaect staat (je donne à chacune de mes chères filles... un tableau où est représenté saint François exécuté par maître Jean van Eyck).* Les peintures étaient sans doute pourvues de volets sur lesquels étaient les portraits d'Anselmo et de sa femme. Le *Saint François* des deux versions a les traits individuels d'une personne déterminée et nous transmet peut-être le portrait du père d'Anselme agenouillé comme un donateur. L'exemplaire de Turin était au XIX[e] siècle la propriété d'une religieuse de Casale (Piémont); celui de Philadelphie provient de Lisbonne. Saint François est vêtu de la robe brune que les frères mineurs portaient au XV[e] siècle dans les pays méridionaux, alors que dans les Pays-Bas ils étaient à cette époque vêtus de gris; on constate aussi dans le paysage la présence de la *chamœrops humilis* et ces particularités, comme aussi la situation des villes où furent découvertes les deux versions ,ont induit certains critiques à faire remonter l'exécution du *Saint François* à l'époque du voyage au Portugal. Friedländer a rétorqué ces arguments d'une façon pertinente: « Puisque les deux œuvres se trouvaient à Bruges en 1470, dit-il, on ne peut tirer argument pour la date de leur exécution du fait que dans le courant du XIX[e] siècle l'une fut trouvée à Lisbonne et l'autre dans le Piémont. Et van Eyck peut avoir peint les plantes méridionales à Bruges en se servant d'études d'après nature qu'il aurait rapportées. Il peut avoir appris à connaître dans le midi la couleur brune des Franciscains, alors que en vérité les membres de cet ordre allaient encore en gris dans son pays. » (1) Et pour l'éminent critique qui rejette à plus forte raison l'attribution à Hubert proposée par maints savants, les deux *Saint François* sont de la fin de la carrière de Jean.

La dernière en date des œuvres de Jean van Eyck parvenue jusqu'à nous est la *Vierge de l'abbé Nicolas van Maelbeke* de l'ancienne collection du ministre Helleputte, Louvain. L'authenticité de ce triptyque, parfois mise en doute, est incontestable; l'œuvre se trouvait encore au-dessus de la tombe du donateur dans l'église de l'abbaye Saint-Martin en 1559. Transportée au palais épiscopal en 1767, remplacée dans l'église abbatiale par une copie du panneau principal, elle passa chez un boucher d'Ypres au moment de la révo-

(1) *Die van Eyck*, p. 104.

lution et l'on connaît les noms de tous ses propriétaires depuis ce temps. Il y a peu de tableaux de Jean van Eyck dont l'histoire soit aussi connue. Tous les chroniqueurs du XVI^e^ siècle la signalent: van Vaernewyck qui déjà constate que les volets furent laissés inachevés par le maître, Lucas de Heere, Guichardin, van Mander qui dit: « Il semblait que ce fût une œuvre plus divine qu'humaine. » Mais l'auteur du *Schilderboek* l'a-t-il vue? Par malheur il ne reste presque plus trace de la peinture primitive. Elle a été restaurée ou plutôt repeinte impitoyablement par quelque barbouilleur du milieu du XVI^e^ siècle. La partie centrale rassemble dans un portique ouvert de toute part, la Vierge debout tenant l'Enfant, et Nicolas van Maelbeke prévot de Saint-Martin entre 1429 et 1445. Le donateur couvert d'une riche chasuble tient son bâton de prélat que couronne un petit saint Martin. A la tête primitive on a substitué au XVI^e^ siècle celle d'un personnage à barbiche pointue. (A l'Albertine et au Musée germanique de Nuremberg sont des dessins reproduisant la partie centrale, avant l'intervention des retoucheurs. Dans le document de Nuremberg la tête du donateur est presque effacée; dans celui de l'Albertine par contre elle est restée très nette: Nicolas van Maelbeke est tonsuré et entièrement glabre.) Chacun des volets du triptyque est partagé en deux zones; sur le panneau de gauche se superposent dans le bas l'*Ange apparaissant à Gédéon,* dans le haut le *Buisson ardent;* sur l'autre panneau, dans le bas, *Aaron,* dans le haut la *Porte d'Ezéchiel.* L'extérieur est décoré de grisailles médiocres: un *Prophète* surmonté de la *Vierge à mi-corps,* et une *Sibylle* sous un *Ange musicien.* On reconnait Jean van Eyck dans la conception générale, dans le style des draperies de la Vierge, et surtout dans l'admirable perspective des paysages du panneau central et du *Buisson ardent.* Mais l'œuvre est tuée; les indices qui témoignent de sa beauté ancienne subsistent comme pour nous dénoncer impitoyablement le méfait des restaurateurs.

Le souvenir de quelques œuvres religieuses disparues nous est conservé par des répliques. La *Tête de Christ* de Berlin montre le Sauveur de face. Le cadre porte l'inscription: *Johẽs de eyck me fecit et ãplevit anno 1438, 31 January, — als ikh kan.* Mais les meilleurs critiques contestent qu'il s'agisse d'un original. La conception du maître toutefois subsiste intacte. Le Roi des Rois a dépouillé les signes de la domination et son visage n'est que bonté. C'est ici le doux pasteur des âmes. Sur le fond, de merveilleuses lignes ornementales évoquent les bras de la croix et quatre lettres disent que Jésus est

109. — JEAN VAN EYCK (et restaurateur du XVIe siècle)
La Vierge de l'abbé Nicolas van Maelbeke.
(Collection Helleputte, Louvain)

[illegible] — JEAN VAN EYCK [illegible]

La Porte d'Ezéchiel. L'Annonciation.

[illegible]

[illegible]

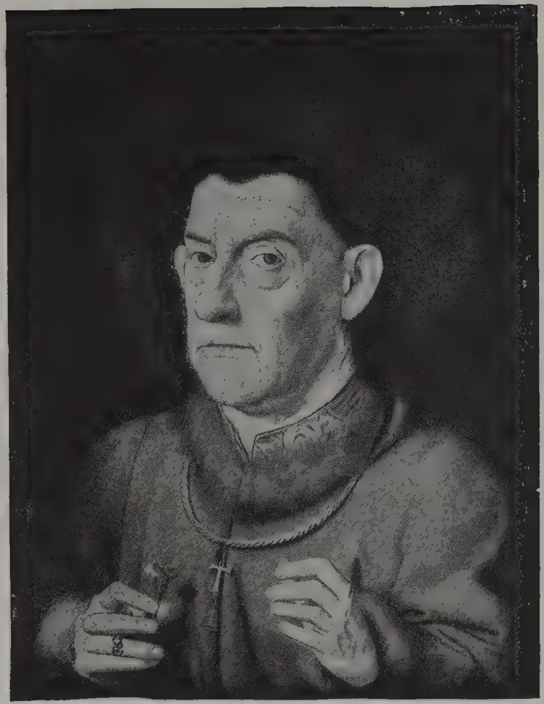
le commencement et la fin. Une autre version, moins belle, où l'inscription du cadre est absente, est à la pinacothèque de Munich. Un troisième exemplaire, faible mais séduisant, avec l'inscription *Johes de eyck Inventor anno 1440, 30 january — als ikh kan,* appartient au musée communal de Bruges. Une quatrième version a été récemment découverte dans une collection privée de Newcastle (à présent dans le commerce), sans inscription sur le cadre, et il existe encore des copies plus tardives notamment dans la collection Oppolzer. Pour Friedländer la version de Newcastle pourrait bien être l'original et en tout cas nous conserve avec le plus de pureté le type de Jésus. Le musée de Berlin possède un *Christ bénissant* vu de profil qui procède peut-être d'un prototype perdu de Jean van Eyck. L'œuvre rappelle un camée apporté de Constantinople à Rome à la fin du XV[e] siècle et qui devint la propriété du pape Innocent VIII. Et cette *Vera ikon* de Berlin n'est peut-être qu'un fragment d'une grande composition.

Le *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue* ou *la Fontaine de Vie* (Prado, Madrid), œuvre dans laquelle on a voulu voir la copie d'une des productions maîtresses de Hubert, doit reprendre sa place dans toute étude sur Jean van Eyck. Dans une architecture imaginée, on voit trôner le Sauveur entouré de la Vierge, de saint Jean l'Evangéliste, d'anges musiciens. Aux pieds du Seigneur, l'Agneau mystique sous lequel est représentée la Fontaine de Vie. A droite de la vasque gothique les serviteurs triomphants de l'Eglise, à gauche les serviteurs confondus de la Synagogue. L'ordonnance, les types, les costumes, le système des draperies évoquent le Retable de l'Agneau. L'original se trouvait probablement dans la cathédrale de Palencia; du moins Ponez, auteur d'un *Viaje d'España* — (Madrid 1783) parle-t-il avec enthousiasme d'une *Fontaine de Vie* dans la « manière de Dürer » qu'il a vue sur l'autel de saint Jérôme dans la dite cathédrale et dont il existe, dit-il, quelques copies infiniment moins bien exécutées *(infinitamente distantes de la exacta execusion de esta).* L'original a disparu et l'une des copies est sans doute celle du Prado qui fut vraisemblablement peinte en 1454 (par un artiste espagnol?) et fut transférée en 1858 à Madrid du couvent Parral près de Ségovie. Cette très belle *Fontaine de Vie* a été et reste un *puzzle* pour l'érudition et nous ne pouvons mieux faire que de suivre le résumé des observations présentées par Friedländer. On s'est efforcé, comme pour le Retable de l'Agneau, de reconnaître des personnages déterminés parmi les serviteurs de l'Eglise rassemblant un pape, un cardinal, un évêque, l'empereur, un

roi, etc. Dans le seigneur à bonnet de fourrure qui est au premier plan dans le coin à gauche, on reconnaissait autrefois Hubert van Eyck pour sa ressemblance (?) avec le Hubert présumé du Retable de l'Agneau. Pour Six et Post ce personnage et celui de Gand représentent Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Post estime que l'homme jeune, amplement coiffé d'étoffe noire, vu de profil à côté du précédent, rappelle le présumé Jean van Eyck du Retable de Gand en qui il voit Philippe le Bon. Six par contre l'identifie avec Jean sans Peur que Post découvre dans la rangée supérieure des serviteurs de l'Eglise. D'hypothèse en hypothèse on a fini par supposer que le donateur de l'original était Philippe le Bon. Que Jean van Eyck ait peint des portraits dans la *Fontaine de Vie*, c'est vraisemblable. Mais si le duc avait commandé l'œuvre, le peintre n'aurait-il pas caractérisé plus nettement la physionomie de son maître? Le présumé Philippe le Hardi — alias Hubert van Eyck, — porte au cou un ornement curieux et rare: une branche d'arbre défeuillée qui nous apportera peut-être un jour la clef de l'énigme. De ce que plusieurs copies se trouvaient en Espagne et aucune dans les Pays-Bas on peut conclure que le voyage au Portugal de Jean détermina l'exécution de l'original et que celui-ci fut peut-être commandé par Jean II de Castille, — supposition raisonnable émise par Justi. — On a proposé récemment de voir dans un certain *Portement de Croix* du musée de Budapest une copie d'un van Eyck perdu antérieur au Retable de l'Agneau. Cette hypothèse semble devoir être admise. Un dessin du Cabinet des Estampes de Brunswick groupe des *Cavaliers* reproduisant sans doute une partie de l'œuvre disparue avec les caractères originaux mieux respectés que dans la copie. Un second *Portement de Croix*, qui de la collection Wilczeck a passé en Amérique, diffère sensiblement de la copie de Budapest mais quelques traits révèlent que le peintre de ce deuxième *Portement* a connu lui aussi le prototype — lequel devait être contemporain des sept feuillets célèbres de Turin et de Milan.

Il existe plusieurs dessins, — outre ceux que nous avons cités — dans lesquels on discerne plus ou moins des traits remontant à des prototypes religieux perdus et attribuables à Jean van Eyck. Deux petits dessins de l'*Adoration des Mages* (Cabinets des Estampes d'Amsterdam et de Berlin) offrent quelque analogie de style, surtout la pièce d'Amsterdam, avec les feuillets de Turin et de Milan dans lesquels Hulin veut voir des œuvres de jeunesse de Jean mais qui sont d'un disciple (Cf. plus haut p. 84). Un *Saint Christophe* à la pointe d'argent des collections du Louvre est un document remarquable

111. — JEAN VAN EYCK
La Sainte Face.
(*Ancienne collection Browne-Browne, Newcastle*)



112. — JEAN VAN EYCK
L'Homme à l'œillet (Jean sans Pitié ?).
(*Musée de Berlin*)

113. — JEAN VAN EYCK (d'après)
Christ bénissant.
(*Musée de Berlin*)

114. — JEAN VAN EYCK (d'après)
Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue.
(*Musée du Prado, Madrid*)

115. — JEAN VAN EYCK
Portrait de Baudouin le Bègue.
(*Musée de Berlin*)

où « le sentiment eyckien pour les qualités de la matière a rendu palpables les rochers et les cheveux », dit Friedländer qui croit à l'origine eyckienne de ce « feuillet extraordinaire ». Les *Apôtres* de l'Albertine, aux vêtements d'une si riche fantaisie, doivent se référer à quelque modèle des environs de 1430. L'Albertine possède aussi un *Couronnement de la Vierge* d'une bonne exécution qui est sans doute d'un élève de Jean. Une *Annonciation* à la pointe d'argent découverte à Wolfenbuttel serait pour Hildegard Zimmerman, qui la signala, un original de Jean van Eyck contemporain du prototype de la *Fontaine de Vie.* Une scène de l'Ancien Testament, *Jeal et Scinra,* conservée au Cabinet des Estampes de Brunswick est d'un dessinateur très proche de Jean van Eyck et de Petrus Christus.

Des textes anciens font mention d'œuvres, perdues depuis, qui occupaient une place importante dans la production religieuse de Jean van Eyck. L'inventaire de Marguerite d'Autriche (1516) mentionne « ung petit tableau de Nostre-Dame du duc Philippe qui est venu à Maillardet couvert de satin brouché gris et ayant fermaulx d'argent doré et bordé de velours vert — Faict de la main de Johannès.» L'œuvre si précieusement enveloppée décorait sans doute la chambre ou la chapelle de la princesse. — Barthélemy Facius dans son *De Viris illustribus* (1459) décrit trois tableaux de Jean van Eyck — dont un triptyque qu'il eut l'occasion de voir dans le palais du roi Alphonse V à Naples. Au centre était l'*Annonciation,* sur les volets intérieurs saint Jean-Baptiste et saint Jérôme, sur les volets extérieurs le donateur Baptista Lomellini et sa femme. Van Mander parle de cette œuvre et s'il faut l'en croire elle provoqua la plus vive émotion parmi les artistes napolitains. « Le roi en fut ravi. Les artistes accouraient en foule pour voir le surprenant ouvrage, mais bien qu'ils y regardassent de près et fissent toutes sortes de conjectures allant jusqu'à flairer le panneau qui émettait une odeur d'huile très prononcée, le secret n'en resta pas moins impénétrable. » Ce que Van Mander rapporte ici est emprunté à Vasari. Mais l'admiration des peintres italiens pour la technique de Jean est hors de doute. Son art prodigieux de la nature morte n'était pas moins admiré et l'on remarquait spécialement les livres garnissant la cellule du saint Jérôme dans ce triptyque du roi Alphonse. Le donateur de cette œuvre était sans doute le fils d'un Jérôme Lomellini signalé à Bruges en 1392. Par une autre source que Facius nous savons qu'Alphonse V possédait également un *Saint Georges* de Jean van Eyck. Il ne faut point confondre le *Saint Jérôme* du triptyque Lomellini avec celui que possédait Laurent de

Médicis au dire de Van Mander et Vasari. On avait cru reconnaître ce dernier tableau dans une œuvre du musée de Naples: un *Saint Jérôme* dans sa chambre de travail que l'on a attribué à Hubert, puis à Jean, et qui est une production capitale de Colantonio del Fiore, le maître d'Antonello de Messine.

***

Des portraits non datés, l'*Homme à l'œillet* de Berlin est le plus populaire et peut-être est-ce le plus ancien. C'est un vieillard auréolé d'un gigantesque chapeau de fourrure sous lequel ses oreilles s'étalent en larges pavillons. Il a dû bien souffrir de la conscience du portraitiste. L'attitude du modèle, sa bouche, les muscles de son front, de ses joues sont contractés; il était mal à l'aise, fatigué jusqu'à l'hébétude par les séances de pose, et le peintre n'enleva son objectif qu'après avoir reproduit les moindres crevasses du visage. Couvert de vêtements cossus, l'*Homme à l'œillet* était riche; le bourrelet velu qui le couronne n'était point un ornement à la portée de toutes les têtes. Il porte au cou la croix et la clochette de l'ordre de saint Antoine, ordre créé en 1382 par Albert de Bavière et réservé par celui-ci à ses successeurs, Guillaume, Jean, Jacqueline, et aux hauts dignitaires de sa maison. Jean van Eyck ayant séjourné à la Cour de Jean de Bavière dit Jean sans Pitié de 1422 à 1424, a sans doute peint l'*Homme à l'œillet* à cette époque. On a même supposé que le modèle ne serait autre que Jean de Bavière, — devant qui le scrupuleux Jean van Eyck se serait lui-même transformé en Jean sans Pitié. L'œuvre fut de bonne heure célèbre en pays rhénan. Privé de son mirifique « chapeaul » le vieillard reparaît dans une *Adoration des Mages* généralement attribuée au maître de la sainte Famille (*der heiligen Sippe*) mais donnée par Friedländer au maître de l'autel d'Aix qui travaillait à Cologne vers 1500 (Château Velen en Westphalie). B. Bruyn a reproduit la composition de son prédécesseur dans un volet de retable appartenant à la collection Berchofen (Bâle) — en remplaçant toutefois la tête de l'*Homme à l'œillet* par un autre portrait (le donateur?) mais en maintenant la main de van Eyck. — Au musée de Berlin également est conservé un *Chevalier de la Toison d'or* que M. Dimier a identifié avec Baudouin le Bègue, sire de Lannoy et de Molembais, gouverneur de Lille et chevalier de la Toison d'or. Le chevalier en question est reproduit à la mine de plomb dans le recueil d'Arras et sous le dessin on lit le nom du personnage. Baudouin de

116. — JEAN VAN EYCK
Portrait d'un donateur.
(*Musée de Leipzig*)

117. — JEAN VAN EYCK
Portrait d'ecclésiastique.
(*Musée de Montauban*)

118. — JEAN VAN EYCK
Le Cardinal Albergati.
(*Musée de Vienne*)

119. — JEAN VAN EYCK
Le Cardinal Albergati.
Dessin à la pointe d'argent.
(*Cabinet des Estampes, Dresde*)

Lannoy, né en 1386 ou 1387, mourut en 1474. Il devait avoir plus de quarante ans quand Jean van Eyck fit son portrait. Le peintre avait connu le modèle durant le voyage au Portugal dont Baudouin de Lannoy faisait partie et c'est sans doute peu après l'Ambassade, vers 1430, que l'œuvre aura été peinte. La houppelande de brocart du sire de Molembais se fleurit de dessins magnifiques. L'immense chapeau du temps couvre une tête ingrate : yeux éteints et ennuyés, sourcils soucieux, nez allongé et surtout menton énorme, très en hauteur, qui prolonge le cou fort et ridé, ce qui donne à l'ensemble de la physionomie un aspect vertical et cylindrique. Visage de dyspepsique. Ce chevalier à la triste figure devait donner mauvaise idée de la santé flamande à la Cour portugaise, et aussi de notre éloquence... — Toujours au musée de Berlin est une *Tête d'homme* qui n'a pas tout à fait les caractères d'un portrait et pourrait n'être qu'un fragment de tableau. Elle s'apparente à certains personnages représentés dans le Retable de Gand mais plus encore à la figure qui dans la *Fontaine de Vie* de Madrid (cf. plus haut p. 106) passait pour représenter Hubert van Eyck, et en qui plus récemment on a cru reconnaître Philippe le Bon. Le portrait (?) de Berlin est celui d'un homme gras, coiffé d'un chaperon, vêtu d'une tunique bordée de fourrure. L'œuvre. vient d'Italie; et il semble qu'Antonello de Messine ait vu de tels modèles.

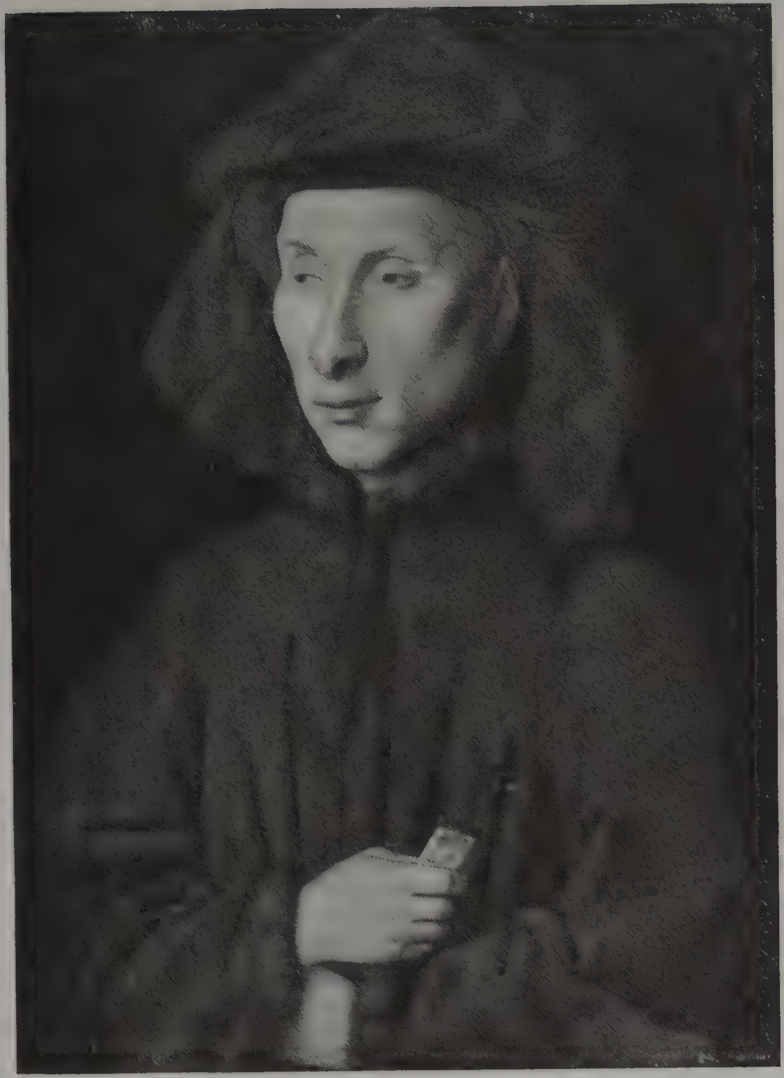
Le musée de Leipzig possède un petit portrait fort remarquable qui nous mène aux années de maturité du maître. Le temps et les hommes par malheur ont fort maltraité cette œuvre, qui elle aussi, n'est peut-être qu'un fragment. C'est le portrait d'un personnage d'une quarantaine d'années, sans distinction, le nez enflé, vêtu d'une robe verte rehaussée de fourrure. Il joint les mains comme un donateur, — et cette attitude est sans exemple dans les portraits isolés du maître. Un barbouilleur sans scrupule s'était diverti à transformer ce vigoureux compère de Leipzig en vieille femme! Un nettoyage récent ne fait apparaître qu'imparfaitement le dessin de la tête; les cheveux sont disposés en calotte hémisphérique, rasés au-dessus de l'oreille suivant la coupe si caractéristique qui prévalut un moment dans la mode bourguignonne. Nous rapprochons du portrait de Leipzig le portrait d'*Ecclésiastique tonsuré* que conserve le musée de Montauban et qui porte tous les caractères de la plus haute maîtrise eyckienne.

Au moment où il achevait le Retable de l'Agneau, Jean van Eyck peignit l'admirable portrait du *Cardinal Nicolas Albergati* que conserve le Musée

de l'Etat, à Vienne. Crowe et Cavalcaselle (1) y voyaient un portrait de Judocus Vyd. Ne sourions pas. L'image du donateur de l'*Agneau* et celle du cardinal sont contemporaines. Friedländer dit: « Nous possédons dans le portrait de Vienne une œuvre de Jean van Eyck, du temps où il travaillait au Retable de Gand, et la confrontation nous apporte la confirmation rassurante — si telle confirmation est nécessaire — que Jean a peint la tête du donateur dans le Retable de Gand. Dans l'ensemble des œuvres eyckiennes il n'y a pas deux choses qui s'accordent aussi étroitement l'une avec l'autre que la téte de Vyd et celle du Cardinal » (2). Ce dernier figurait dans l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas (1655) sous le nom de *Cardinal de Sancta Cruce*. C'est Weale qui nous en instruisit et fit ainsi connaître la vraie personnalité du modèle de Jean van Eyck : Nicolo Albergati, créé cardinal par le pape Martin V, titulaire de la basilique Sainte-Croix de Jérusalem. Né à Bologne en 1375, élevé au cardinalat en 1426, Albergati fut à neuf reprises l'ambassadeur du Saint-Siège. En 1431 on le chargea de rétablir la paix entre les souverains d'Angleterre, de France, de Bourgogne. Il visita les Flandres à cette occasion et fut l'objet des plus grands égards à Lille, puis à Bruges où il séjourna du 8 au 11 décembre 1431. A ce moment Jean van Eyck exécuta de lui un premier portrait, une étude à la pointe d'argent conservée au Cabinet des Estampes de Dresde. Ce dessin, d'une extrême finesse, porte une inscription assez étendue; quelques phrases seulement en ont été déchiffrées; ce sont des indications de couleurs écrites dans un dialecte qui n'est employé ni dans les Flandres, ni dans le Brabant et qui doit être le patois de la ville natale de Jean. On lit des mots comme *blesachtig* (blanchâtre), *blawes auges* (yeux bleus), *witclaer* (blanc-clair), *claer blauachtig* (bleu clair), *gelachtig* (jaunâtre), *die liffden witachtich* (les lèvres blanchâtres) *roedachtich* (rougeâtre). Jean marquait les nuances avec autant de soin que les couleurs fondamentales. Ce dessin est d'un caractère très individuel et d'une grande douceur d'exécution. Le portrait de Vienne n'est pas moins individuel mais on peut lui reprocher quelque raideur — et cela tient sans doute au petit nombre de séances que le Cardinal, absorbé par la réception, a pu accorder à son peintre.

---

(1) *Anciens peintres de Flandre*, p. 86.
(2) *Die van Eyck*, p. 90.



120. — JEAN VAN EYCK
Portrait de Giovanni Arnulfini.
(Musée de Berlin)

121. — JEAN VAN EYCK
Portrait d'un orfèvre (?).
(Bruckenthal-Galerie, Hermannstadt)

Néanmoins quelle somme de vie contenue dans ce petit espace! Le regard est clair, spirituel, interrogateur et babillard; les lèvres sont discrètes, onctueuses, élégantes; le sang court sous l'épiderme flétri et dans les petites veines qui sillonnent la cornée; les rides du front, les plissures qui rayonnent autour de l'œil, le sourcil relevé comme un trait piquant, l'oreille au lobe un peu lourd, les cheveux rares et embroussaillés sur le sommet de la tête, tous ces détails racontent l'âme de ce spirituel contemporain des grands humanistes de la première Renaissance, — tandis que sa simarre pourpre, froncée de plis droits, nous rappelle la gravité de son état et de sa mission. Et l'exactitude des proportions, plans, saillies, creux, lumières, ombres, — justifie à nouveau l'éloge: « *geometriae praesertim doctus.* »

Le *Portrait d'homme* de la Bruckenthal-Galerie à Hermannstadt est contemporain du *Tymothée* de la National Gallery et doit être de l'année 1433. Sur la foi d'une fausse inscription on l'attribuait jadis à Dürer. Un homme jeune encore nous est présenté de trois quarts, coiffé d'un chaperon aux cornettes ornées de fanfreluches. Il est vêtu d'un pourpoint noir et, comme le *Jean de Leeuw* de Vienne, il tient une bague dans la main droite ce qui ferait supposer que nous sommes en présence d'un orfèvre. Les traits fins et doux, les yeux mélancoliques, la barbe naissante, composent une physionomie intéressante. L'œuvre est malheureusement fort détériorée.

Le musée de Berlin possède un portrait de Giovanni Arnulfini où le fameux italien apparaît un peu plus âgé qu'à Londres — l'œuvre doit donc être postérieure à l'année 1434. L'ami de Jean van Eyck ne porte plus son vêtement de fête, mais une simple robe plissée comme celle de Tymothée. Le visage s'encadre d'un chaperon rouge, modeste, « tout fait », avec deux bouts d'étoffe frôlant l'épaule. Le vêtement vert s'orne de fourrures brunâtres. Ce n'est plus l'Arnulfini somptueux et contemplatif du tableau de Londres. Les lèvres se retroussent avec un accent sceptique. Les époux Arnulfini n'ayant pas été enterrés dans le même tombeau, ni dans la même église, on a supposé, en considérant l'expression désabusée de l'*Arnulfini* de Berlin, que la félicité avait délaissé le célèbre couple de bonne heure! C'est ainsi que la critique bâtit des tragédies sur le témoignage d'un sourire ou d'un regard. Cherchons un commentaire moins désobligeant pour Hernoul le fin et son épouse. Arnulfini était un marchand notoire; le rouleau qu'il exhibe est peut-être sa patente. Philippe le Bon l'appela dans ses conseils. C'est l'homme arrivé que Jean van Eyck cette fois représente, le spéculateur

lucquois rompu aux problèmes économiques et que le duc consulte. Plus d'épithalame. Visage chevalin de dégénéré si l'on veut; mais terriblement moqueur et pénétrant. Giovanni est plus que jamais le Fin.

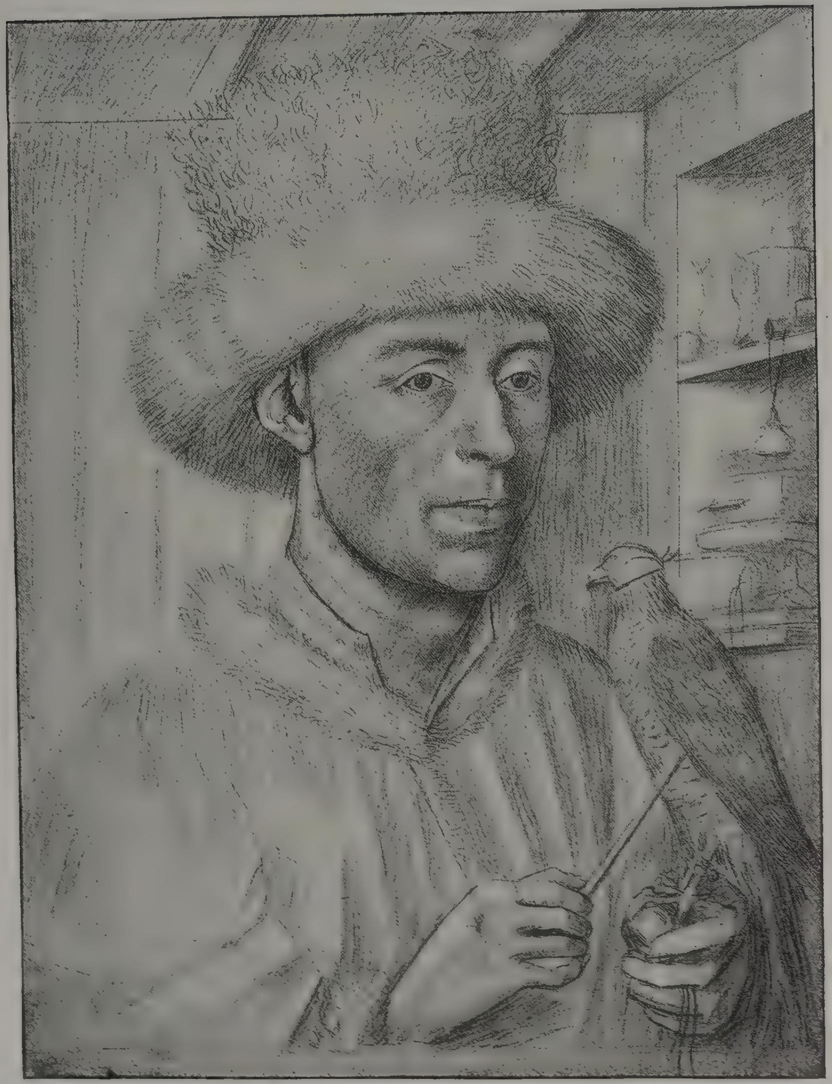
Jean van Eyck a certainement peint d'autres portraits. On peut établir une liste d'effigies féminines par le moyen de copies anciennes, de textes ou de dessins. Nous en parlerons plus bas. Pour les portraits d'hommes quelques dessins sont les seuls documents qui nous apportent un peu de lumière sur ce point. Rien dans cet ordre ne vaut l'*Albergati* de Dresde. Mais l'*Homme au faucon* à la pointe d'argent de l'Institut Staedel est presque de la même valeur; le personnage est coiffé d'un énorme chapeau de fourrure et par cette coiffure nous rappelle l'*Homme à l'œillet.* Friedländer n'hésite pas à le donner à Jean van Eyck qui l'aurait exécuté vers 1425. Grâce à Pinchart nous savons qu'un certain Henri van Eyck fut en Hollande le maître veneur de Jean de Bavière dit Jean sans Pitié et que Jean van Eyck séjourna à la Cour de ce prince du 24 octobre 1422 jusqu'au 11 septembre 1424. N'avons-nous pas ici les traits du *Jaghermeester,* parent sans doute de l'illustre peintre ? — Dans la collection des dessins du Louvre est un *Buste d'Homme* qui pourrait être une étude de Jean, encore que les caractères techniques n'aient pas les qualités de l'*Albergati* et de l'*Homme au Faucon.* — Un *Homme au Turban* du British Museum est peut-être une œuvre de jeunesse du maître. Et il serait téméraire d'émettre une opinion sur deux dessins du Cabinet des Estampes de Berlin, un *Orfèvre* tenant un anneau de la main droite, et un *Buste d'Homme* mieux conservé que le précédent et peut-être dû à un épigone de Jean.

Il serait bien surprenant que le maître n'eût point retracé l'image de Philippe le Bon. Mais il n'existe ni texte, ni peinture perpétuant le souvenir d'un portrait de Monseigneur par son illustre varlet de chambre. Tous les Philippe le Bon qui nous sont parvenus dérivent, comme nous le verrons, de prototypes perdus de Roger van der Weyden.

***

Le portrait de *Marguerite van Eyck* renseigne pleinement sur Jean van Eyck « peintre de la femme ». Ses mécènes princiers l'employèrent à reproduire les traits de leurs épouses ou de leurs maîtresses. Le maître ne paraît pas avoir peint la première femme de Philippe, Michelle de France, et le

122. — JEAN VAN EYCK (d'après)
Portrait de Bonne d'Artois.
(Musée de Berlin)



123. — JEAN VAN EYCK
L'Homme au Faucon (dessin).
Portrait de Henri van Eyck (?).
(Institut Städel, Francfort.)

124. — JEAN VAN EYCK (d'après)
Jacqueline de Bavière.
(Musée de Copenhague.)

dessin de Succa ne porte aucun reflet de l'art de Jean, lequel n'entra au service du duc que quelques mois après la mort de Michelle. — Au musée de Berlin est un faible portrait du XVI[e] siècle portant cette inscription : *Dame Bonne d'Artois, la duchesse de Bourgogne.* Bonne d'Artois est la seconde femme de Philippe le Bon; le mariage eut lieu en 1424, et la duchesse mourut le 17 septembre 1425. Le portrait de Berlin est dans la manière de Jean et concorde avec le dessin du Recueil d'Arras représentant la même princesse d'après le maître. Nous serions donc bien en présence de la copie d'une œuvre perdue. La duchesse est coiffée à la manière de Giovanna Arnulfini à qui elle ressemble de manière frappante — grâce à la mode du temps. — Le maître exécuta pour le moins deu portraits d'Isabelle de Portugal, troisième femme de Philippe le Bon. Il n'en reste pas trace. Le Louvre possède un portrait de cette princesse mais il ne trahit aucun caractère de l'art eyckien. Faut-il reconnaître Isabelle dans « la belle Portugaloise » que mentionne l'inventaire de Marguerite d'Autriche, tableau donné à celle-ci par Don Diego Flores de Guevara et représentant « une jeune dame » vêtue à la mode portugaise, en robe rouge rehaussée de fourrure et tenant dans la main droite un rouleau de papier sur lequel se voyait l'image de saint Nicolas? Ce portrait était peint à la *tempera* comme une *Chasse à la Loutre* de Jean van Eyck que l'Anonyme de Morelli signale à Padoue. (Voir plus loin.) Saint Nicolas était invoqué par les naufragés; si la « belle Portugaloise » peut être identifiée avec l'infante Isabelle, le peintre aura représenté le saint en mémoire de la traversée accidentée que fit de Lisbonne à l'Ecluse la flotte de la princesse « grandes naves bien fournies, armées et installées. » — Jean van Eyck a-t-il pourtraité les favorites de Monseigneur? Le Recueil d'Arras contient le visage de Jeanne de Prelle, l'une des maîtresses de Philippe, la mère du « Grand Bâtard » et l'on discerne dans ce dessin de lointaines réminiscences eyckiennes.

Une belle pointe d'argent conservée à l'Institut Staedel représente Jacqueline de Bavière — laquelle figure aussi parmi les portraits du Recueil d'Arras. Née en 1401, morte en 1436, la nièce de Jean sans Pitié devait toucher à la fin de sa brève et dramatique existence quand on exécuta le dessin de Francfort dont G. Glück a fait ressortir tout l'intérêt. Friedländer voit dans cette pointe d'argent un original de Jean van Eyck. Glück est moins affirmatif (1). Le prof. J. Six y reconnaît plutôt Marguerite de Bourgogne,

(1) Cf. le résumé de la question dans Friedländer : *Die van Eyck*, p. 110.

mère de Jacqueline et, rallié au clan « hubertien », retrouve l'art de l'aîné. Une œuvre du milieu du XVI[e] siècle, (par Jean Mostaert d'après Jean van Eyck?) représente Jacqueline de Bavière autrement posée (musée de Copenhague). Elle est en costume de l'époque bourguignonne, les cheveux enfermés dans des truffauds emperlés, le vêtement garni d'hermine. Les traits durs et masculins, la bouche pincée, le modelé du cou font penser à Isabelle Borluut, la femme de Judocus Vyd. La vie est absente des yeux et Jacqueline, entre ses doigts contournés, tient un œillet — tout comme le vieillard du musée de Berlin qui représente peut-être l'oncle de Jacqueline, Jean sans Pitié. — A la collection Nardus appartient — ou appartenait — un portrait de femme de caractère eyckien mais en qui l'on reconnaissait à tort Marguerite d'York, née au plus tôt vers 1450.

Pour compléter cette série d'images féminines portant la marque du génie eyckien, il ne nous reste plus qu'à citer deux dessins : un *Portrait de Femme,* très finement exécuté du musée de Rotterdam et deux *Têtes de Femmes,* de qualité supérieure, appartenant au musée de Turin.

***

Nous avons dit, en parlant de l'*Arnulfini* de Londres, le génie de Jean van Eyck comme peintre de genre. Divers textes confirment cette opinion. Facius parle d'un *Bain de Femmes* qui appartenait au cardinal florentin Ottaviano degli Ottaviani et l'Anonyme de Morelli d'une *Chasse à la Loutre* qu'il vit chez Leonico Tomeo de Padou ainsi que d'un *Marchand avec ses aides* conservé dans la casa Lampagnano à Milan. La *Chasse* montrait un paysage au milieu duquel des pêcheurs poursuivaient une loutre devant deux spectateurs ; l'auteur est désigné sous le nom de *Gianes de Brugia.* — Le tableau de Milan groupait un marchand faisant des comptes avec ses aides. Ce type de tableau nous est connu ; Quentin Metsys et ses élèves lui donnèrent une grande vogue ; le *Banquier et sa femme* de Metsys qui est au Louvre ne semble-t-il pas inspiré par une composition de Jean? Cette scène de genre qui dénonce avec une verve érasmienne l'avarice de la femme cent fois plus odieuse que celle de l'homme aurait donc été imaginé par le peintre de Philippe le Bon. — Facius donne une description latine très précise du *Bain* que le duc d'Urbin posséda dans la suite et auquel van Mander et Lucas de Heere font allusion. On y voyait des femmes sortant de l'eau chaude et s'essuyant

127. — JEAN VAN EYCK (d'après)
La Toilette.
Reproduction d'un tableau figurant dans la Galerie de Corneille van der Geest,
peinte par Willem van Haecht en 1628.
(Collection Lord Huntingfield, Birmingham)

avec des draps de toile. De l'une d'elles on ne voyait que la tête et la poitrine découverte, mais son corps se réfléchissait entièrement de dos dans un miroir. On remarquait aussi une vieille femme transpirant et un chien lapant de l'eau. Par une ouverture adroitement ménagée, on apercevait des montagnes, des bois, des villages, des châteaux, des hommes, des chevaux merveilleusement disposés dans la perspective crépusculaire. Et ce qu'on ne se lassait pas d'admirer dans cette œuvre « *sed nihil prope admirabilius in eodem opere* » s'écrie Facius, c'était un miroir où tous ces objets se trouvaient reproduits comme dans une glace réelle. Dans la collection de Lord Huntingfield à Birmingham se trouve un tableau du XVII^e^ siècle représentant la *Galerie de Corneille van der Geest,* œuvre peinte en 1628 par Willem van Haecht. (On sait que nos maîtres d'alors, Teniers en tête, affectionnaient de tels sujets.) Parmi les œuvres qui décorent les parois, à côté du *Portrait d'homme* de Quentin Metsys, à présent à Francfort, on aperçoit un tableau de caractère eyckien représentant une femme nue et une femme habillée. Le sujet, on le voit, est à rapprocher du *Bain* décrit par Facius. En comparant la reproduction de ces *Deux Femmes* avec celles des autres tableaux de la collection van der Geest, on arrive, remarque Friedländer, à cette surprenante constatation que cette œuvre de genre avait les dimensions de l'*Arnulfini* de Londres auquel elle s'apparente par certains détails: le chien, les socques de bois, l'aspect du parquet, le miroir rond — pendu dans le fond à Londres, ici à gauche de la fenêtre, — enfin les attitudes dignes et réservées des deux femmes.

Facius rapporte également que Philippe le Bon commanda à Jean van Eyck une *Représentation du monde* : c'était un paysage où l'on voyait à vol d'oiseau des villes et des villages très éloignés les uns des autres. Ce «tableau», que mentionne aussi Lucas de Heere, était circulaire (ou sphérique?) « *mundi comprehensio, orbiculari forma.* » La manière dont le paysage y était conçu — non seulement les cités y étaient reproduites mais on devinait les distances qui les séparaient — confère à cette *Représentation du monde* un intérêt spécial et prouve que Jean van Eyck était employé à des travaux de géographe et d'ingénieur comme le furent plus tard d'autres maîtres de Bruges, Lancelot Blondeel et Pierre Pourbus. En ces temps heureux, la science et l'art ne faisaient qu'un.

***

Mort en 1441, Jean van Eyck avait versé jusqu'en 1440 la rente de sa maison au chapitre de la cathédrale. Elle fut ensuite servie par sa femme jusqu'en 1443, année où elle vendit la maison à Herman Reysseburch. Les frais des obsèques s'élevèrent à douze livres parisis — le prix le plus généralement payé et nullement le maximum. Les funérailles furent donc sans faste exceptionnel. On sentit pourtant l'importance d'une telle perte; pendant trois siècles on célébra en juillet une messe anniversaire pour le repos de l'âme du maître dans cette cathédrale Saint-Donatien que décorait l'un de ses plus hauts chefs-d'œuvre. La Révolution française en détruisant l'église, fit cesser la commémoration.

Le grand peintre fut inhumé à l'extérieur du chœur. Mais une note des *Acta capitularia* de 1442 dit que le 21 mars, à la prière de Lambert, frère de Jean van Eyck, le corps de l'artiste « solemnissimi pictoris » fut transféré avec la permission de l'évêque à l'intérieur de l'église, près des fonts baptismaux. Près de la sépulture, une colonne portait une épitaphe latine que van Mander et van Vaernewyck nous ont conservée. L'humanisme des Flandres a teinté ce panégyrique de ses élégances et de son érudition. En voici la traduction (1):

« Ici repose l'illustre Jean, d'un mérite admirable, — Qui personnifia le don merveilleux de la peinture. — Il peignit les formes vivantes et les herbes fleuries du sol, — Mettant une âme en chacune de ses œuvres. — C'est pourquoi il surpasse Phidias, Apelle, — Et Polyclète, qui lui aussi ne l'a point égalé. — Qui ne s'écriera : Cruelles, cruelles les Parques — Qui nous enlevèrent un tel homme. — Ecrivons de nos larmes ce fait immuable. — Et qu'il vive désormais au Ciel pour prier Dieu. »

Des critiques tirent argument de l'épitaphe de Hubert pour proclamer la supériorité de l'aîné; ils perdent de vue l'épitaphe du cadet. La faveur de Philippe le Bon accompagna le peintre au delà de la vie et nous avons déjà dit que la fille de Jean reçut de Monseigneur la dot nécessaire à son entrée au couvent de Maesyck en 1448-49; — c'est donc avec quelque raison que Lucas de Heere écrit : « A bon droit toute sa vie, Jean fut cher — Au noble comte Philippe et fidèle à son gracieux maître, — Qui le tenait en haute estime, et se plaisait — A l'envisager comme l'ornement de la Néerlande ». (2)

---

(1) Cf. le texte latin dans Hymans : *Le Livre des Peintres*, p. 41.

(2) *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 36.

Et van Mander n'est sans doute pas loin de la vérité quand il dit de son côté que Jean « à cause de son mérite artistique et de ses vastes connaissances » devint le conseiller intime du duc — le peintre ne méritait-il point ce titre pour ses voyages secrets? — et que Philippe le Bon prenait plaisir à voir l'artiste près de lui « comme Alexandre le Grand chérissait l'illustre Apelle ».

Jamais affection fut-elle plus légitime? Jean van Eyck ne fut-il pas l'un des maîtres les plus variés et les plus puissants de tous les temps? Aucun problème de son art ne le laissait indifférent. Quelle fut exactement sa part d'invention dans la technique moderne de la peinture à l'huile? A voir ses chefs-d'œuvre on peut l'estimer considérable. Il surveilla les travaux des miniaturistes de Philippe le Bon (1); en 1433 il polychroma six statues ornant les façades de l'hôtel de ville de Bruges (2). D'anciens biographes nous assurent qu'il perfectionna l'art du vitrail en empêchant la matière colorante de pénétrer dans l'épaisseur du verre par un coup de feu dirigé à propos (3). Et nous pouvons croire van Mander quand il affirme que ses dessins étaient de la plus grande perfection: souvenons-nous de l'*Albergati* de Dresde et de l'inimitable *Sainte Barbe*. Génie multiple et sûr, diplomate, portraitiste, paysagiste, peintre de genre, architecturiste, miniaturiste, géographe, ingénieur, peignant les foules, les villes, la Vierge, les anges, les saints, les seigneurs, les bourgeois, les manants, Jean van Eyck restait l'artisan amoureux de loyale pratique et de beau travail manuel. Nul n'égala jamais sa technique qui sous les tons immarcescibles laisse transparaître comme une trame d'or...

Tout de suite le prestige du maître rayonna. Il ne faut pas attendre le XVI^e siècle pour qu'un Jean Lemaire de Belges en sa *Couronne Margaritique* salue Jean van Eyck comme le « Roy des Peintres »: « Duquel les faits parfaits et mignonets — Ne tomberont jamais dans un oubli vain. » Il ne faut pas même attendre la *Chronique rimée* du père de Raphaël qui, à la fin du XV^e siècle, place « il gran Joannis » à la tête des peintres flamands. Ecoutons Barthélémy Facius, contemporain du peintre de Monseigneur de Bourgogne: «*Johannis Gallicus nostri soeculi pictorum princeps judicatus est*». N'est-ce point formel? N'est-il point hors de doute que Jean fut le plus grand des deux van Eyck? Ne conquiert-il pas le XV^e siècle italien en ses mécènes les plus notoires, puisque Alphonse de Naples, Frédéric d'Urbin, Laurent

(1) DE LA BORDE, op. cit. T. I, p. 358.
(2) WEALE, *Guide de Bruges*.
(3) Cf. MICHIELS, *Peintres Brugeois*, op. cit.

de Médicis possédèrent de ses œuvres; — en ses artistes-théoriciens, puisque Barthélémy Facius, Filarète, d'autres encore apportèrent l'hommage écrit de leur admiration à sa maîtrise unique.

L'effort des maîtres « trécentistes » de Paris, Bourges, Dijon, des peintres, enlumineurs, imagiers de nos provinces, la poussée internationale du XIV^e^ siècle, le souffle nouveau de vie réelle qui entraînait l'art vers des formes plus humaines, les courants irrésistibles qui détachaient l'art de l'idéal et des formules gothiques, aboutirent à son génie, se condensèrent en ses créations, se versèrent dans l'individualité de ce peintre unique comme de grands fleuves dans l'océan. Si Hubert van Eyck est un initiateur, et, si l'on veut, un prophète, Jean est le Messie. Sa joie à observer et à surprendre la physionomie exacte des choses est inlassable, sa sûreté à la traduire infaillible. Il sentait que si l'art est quelque chose de très grand vis-à-vis de nous, comme le veut Ruskin, c'est aussi quelque chose de très humble vis-à-vis de la nature. Et il servait sa mission en s'absorbant dans son modèle, en le dominant « avec l'acuité de l'œil de l'aigle ». Il n'aimait que la nature calme, trouvant que tout mouvement violent est une gaucherie; et lui-même est resté timide devant les rares gestes de ses personnages. Il laissait à l'art futur la tâche de peindre les attitudes diverses du corps, en les associant à une gamme plus variée, sinon plus riche, d'expressions humaines. Son génie avait accompli un suffisant miracle.

Rien d'aussi parfaitement beau ne s'était vu jusque là; et, durant tout le XV^e^ siècle flamand, on ne vit rien de comparable. La conscience de Jean van Eyck est un diamant que rien n'entame. Dieu en fit don aux hommes en un jour à jamais heureux. Mais ne dit-on point que le maître fut dépourvu d'esprit mystique? Le reproche est singulier, formulé par notre époque, la seule à laquelle on puisse contester le droit de juger des choses du ciel. Jean van Eyck ne se perdit point dans l'extase du rêve, laquelle n'est qu'une des nuances du mysticisme; obéissant à sa nature flamande, il contempla la réalité; mais il ne tendit pas moins toutes les ressources de son être vers un objet idéal. Peignant la vie, il oubliait sa vie; peignant les choses de la terre, il était le desservant d'une tâche divine. N'est-ce pas là le vrai signe du mysticisme? Son amour de la création en fait le plus religieux des peintres, et si d'autres furent aussi pénétrés des joies sublimes de l'art, aucun maître ne le fut plus constamment, avec un bonheur plus simple, plus franc, plus pur.

TABLE DES PLANCHES

		En regard page
Pl. I.	Fig. 1. — JEAN PUCELLE. *La Résurrection. Les Saintes Femmes au Tombeau. Bréviaire de Belleville.* (Bibliothèque Nationale, Paris) ;	
	Fig. 2. — ART FRANÇAIS (?) Entre 1350 et 1375. *Portrait de Jean le Bon.* (Musée du Louvre)	2
Pl. II.	Fig. 3. — ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE. Vers 1375. *Le Parement de Narbonne.* (Musée du Louvre)	4
Pl. III.	Fig. 4. — ART FRANCO-BRUGEOIS. Milieu du XIVe siècle. *Portrait supposé de saint Louis.* (Église Notre-Dame, Bruges)	4
Pl. IV.	Fig. 5. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS. XIVe siècle (Harlem ?) *Le Calvaire de Hendrik van Ryn.* (Musée d'Anvers).	6
Pl. V.	Fig. 6. — ART FRANCO-GANTOIS. Vers 1375. *La Cène.* (Hôpital de la Biloque, Gand) ;	
	Fig. 7. — ART FRANCO-GANTOIS. *Christ et Apôtre. Détail de la Cène.* (Hôpital de la Biloque, Gand)	8
Pl. VI.	Fig. 8. — ART BRUGEOIS. Fin du XIVe siècle. *Le Calvaire des Tanneurs.* (Musée de la Cathédrale Saint-Sauveur, Bruges).	10
Pl. VII.	Fig. 9. — JEAN DE BRUGES. *Tapisseries de l'Apocalypse.* (Cathédrale d'Angers)	12
Pl. VIII.	Fig. 10. — ANDRÉ BEAUNEVEU. *Tête de Charles V.* Marbre. (D'après un moulage du Musée du Cinquantenaire, Bruxelles) ;	
	Fig. 11. — JEAN DE BRUGES. *Page de Présentation de la Bible de Charles V.* (Musée Meermano-Westreenen, La Haye)	14
Pl. IX.	Fig. 12. — ANDRÉ BEAUNEVEU. *Le Roi David.* (Psautier de la Bibliothèque Nationale, Paris) ;	
	Fig. 13. — ANDRÉ BEAUNEVEU (?). *Statue de sainte Catherine.* Marbre. (Église Notre-Dame, Courtrai)	16
Pl. X.	Fig. 14. — JACQUEMART DE HESDIN. *Les Noces de Cana. Grandes Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Nationale, Paris) ;	
	Fig. 15. — JACQUEMART DE HESDIN. *Les Obsèques. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) ;	
	Fig. 16. — ANDRÉ BEAUNEVEU. *Le duc de Berry, saint Jean-Baptiste et saint André. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) ;	
	Fig. 17. — ANDRÉ BEAUNEVEU. *Vierge et Enfant — Grisailles. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) . . .	18
Pl. XI.	Fig. 18. — JACQUEMART DE HESDIN. *Descente de Croix. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) ;	
	Fig. 19. — JACQUEMART DE HESDIN. *Marche au Calvaire. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles)	20

En regard page

Photo Bulloz, Paris.

Pl. XII. Fig. 20. — SIMONE DI MARTINO. *Marche au Calvaire* (Musée du Louvre)
Fig. 21. — SIMONE DI MARTINO. *Descente de Croix.* (Musée d'Anvers) . 20

Pl. XIII. Fig. 22. — JACQUEMART DE HESDIN. *Fuite en Egypte. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) ;
Fig. 23. — JACQUEMART DE HESDIN. *Couronnement de la Vierge. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) 22

Pl. XIV. Fig. 24. — JACQUEMART DE HESDIN. *Présentation au Temple. Livre d'Heures du duc de Berry.* (Bibliothèque Royale, Bruxelles) ;

Photo Bulloz, Paris.

Fig. 25. — ART FRANCO-FLAMAND (?). Fin du XIVe siècle. *Mort, Assomption, Couronnement de la Vierge.* (Musée du Louvre) 24

Pl. XV. Fig. 26. — MAITRE DES HEURES DE BOUCICAULT. *La Présentation au Temple. Miniature des Heures de Boucicault.* (Musée Jacquemart-André, Paris) ;
Fig. 27. — RÉCOLTE DU POIVRE DANS LE SUD DE L'INDE. *Le Livre des Merveilles.* (Bibliothèque Nationale, Paris) 26

Pl. XVI. Fig. 28. — MELCHIOR BROEDERLAM. *Volets du Retable de la Chartreuse de Champmol. Annonciation, Visitation, Présentation au Temple, Fuite en Egypte.* (Musée de Dijon). 26

Pl. XVII. Fig. 29. — MELCHIOR BROEDERLAM. *Madone et Enfant.* (Collection de M. de Besteguy, Biarritz) ;
Fig. 30. — MELCHIOR BROEDERLAM. *La Fuite en Egypte. Détail du Retable de Champmol.* (Musée de Dijon). 28

Pl. XVIII. Fig. 31. — ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE. Vers 1410. *Couronnement de la Vierge.* (Musée de Berlin) ;
Fig. 32. — JEAN MALOUEL (?). *Pitié de Notre-Seigneur.* (Musée du Louvre) 28

Pl. XIX. Fig. 33. — ART FLAMAND DE DIJON (?). Vers 1415. *Portrait de Jean sans Peur.* (Musée d'Anvers) 30

Pl. XX. Fig. 34. — HENRI BELLECHOSE (et JEAN MALOVEL). *Crucifixion avec la Dernière Communion et le Martyre de saint Denis.* (Musée du Louvre) ;
Fig. 35. — ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE. Vers 1415. *Nativité. Saint Christophe.* (Musée Mayer van der Bergh, Anvers) 30

Pl. XXI. Fig. 36. — ÉCOLE FLAMANDE DE DIJON. Vers 1410. *Tabernacle avec Scènes de la vie de Jésus et de Marie.* (Musée du Louvre) 32

Pl. XXII. Fig. 37. — ART FLAMAND DE DIJON. Vers 1410. *Retable de la Trinité.* (Musée de Berlin) ;
Fig. 38. — ÉCOLE FLAMANDE DE DIJON. Vers 1410. *Tabernacle* (détail). (Musée du Louvre) ;
Fig. 39. — ÉCOLE FLAMANDE DE DIJON. Vers 1400. *Pitié de Notre-Seigneur.* (Musée de Troyes) 34

Pl. XXIII. Fig. 40. — CLAES SLUTER. *Statue de Philippe le Hardi.* (Chartreuse de Champmol. Portail de l'Église) ;
Fig. 41. — CLAES SLUTER. *La Madone et l'Enfant.* (Chartreuse de Champmol. Portail de l'Église) 36

Pl. XXIV. Fig. 42. — CLAES SLUTER. *Le Puits de Moïse (figures de Moïse et David).* (Chartreuse de Champmol) ;
Fig. 43. — CLAES SLUTER. *Le Puits de Moïse (figures de Jérémie et Ezéchiel).* (Chartreuse de Champmol) 36

En regard page

Photo Bulloz, Paris.
Pl. XXV. Fig. 44. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *La Marche au Calvaire. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;
Fig. 45. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *La Rencontre des Rois Mages. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) . . . 38

Photo Bulloz, Paris.
Pl. XXVI. Fig. 46. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le Paradis terrestre. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;
Fig. 47. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *La Purification de la Vierge. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) . . . 40

Photo Alinari, Florence.
Pl. XXVII. Fig. 48. — TADDEO GADDI. *Présentation au Temple.* (Église Sainte-Croix, Florence) ;

Photo Alinari Florence.
Fig. 49. — GIOVANNI DA MILANO. *Présentation au Temple.* (Église Sainte-Croix, Florence) 40

Photo Bulloz, Paris.
Pl. XXVIII. Fig. 50. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le Couronnement de la Vierge. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;

Photo Bulloz, Paris.
Fig. 51. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *La Chute des Anges rebelles. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) . . . 42

Pl. XXIX. Fig. 52. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le mois d'octobre. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;

Photo Bulloz, Paris.
Fig. 53. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le mois d'avril. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;

Photo Bulloz, Paris.
Fig. 54. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le mois de février. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) 42

Pl. XXX. Fig. 55. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le mois de décembre. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) ;
Fig. 56. — LES FRÈRES DE LIMBOURC. *Le mois de janvier. Très Riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly) 44

Pl. XXXI. Fig. 57. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX. Vers 1425. *Le Jugement dernier de Diest* 44

Pl. XXXII. Fig. 58. — ART DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX. Vers 1425. *Le Jugement dernier de Diest.* — Détail 46

Pl. XXXIII. Fig. 59. — *La Madone d'Yolande Belle.* (Hospice Belle, Bruges) . . . 46

Pl. XXXIV. Fig. 60. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *Le Retable de l'Agneau* (fermé). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 56

Pl. XXXV. Fig. 61. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *Les prophètes Zacharie et Michée et l'Annonciation à l'extérieur du Retable de l'Agneau.* (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) ;
Fig. 62. — JEAN VAN EYCK. *Les donateurs Judocus Vyd et Isabelle Borluut. Extérieur du Retable de l'Agneau.* (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) . . 58

Pl. XXXVI. Fig. 63. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *Les Sibylles de Cumes et d'Erythrée. Parties du décor de l'Annonciation du Retable de l'Agneau* (fermé). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) ;
Fig. 64. — JEAN VAN EYCK. *Adam et Eve. Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 60

En regard page

Pl. XXXVII. Fig. 65. — JEAN VAN EYCK. *Statue de saint Jean l'Evangéliste. Statue de saint Jean-Baptiste. Volets du Retable de l'Agneau* (fermé). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 62

Pl. XXXVIII. Fig. 66. — JEAN VAN EYCK. *Judocus Vyd. Extérieur du Retable de l'Agneau.* (Cathédrale Saint-Bavon, Gand);

Fig. 67. — JEAN VAN EYCK. *Isabelle Borluut. Extérieur du Retable de l'Agneau.* (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 64

Pl. XXXIX. Fig. 68. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *Le Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 66

Pl. XL. Fig. 69. — HUBERT VAN EYCK. *La Vierge Marie. Le Seigneur. Saint Jean-Baptiste. Zone supérieure du Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 68

Pl. XLI. Fig. 70. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *Les Anges Musiciens. Les Anges Chanteurs. Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 70

Pl. XLII. Fig. 71. — HUBERT et JEAN VAN EYCK. *L'Adoration de l'Agneau. Partie centrale de la zone inférieure du Retable* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 72

Pl. XLIII. Fig. 72. — JEAN VAN EYCK. *Les Juges Intègres. Les Ermites. Zone inférieure du Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand)

Fig. 73. — JEAN VAN EYCK. *Les Chevaliers du Christ. Les Pèlerins. Zone inférieure du Retable de l'Agneau* (ouvert). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand) 74

Pl. XLIV. Fig. 74. — JEAN VAN EYCK. *Les Juges intègres* (détail). (Cathédrale Saint-Bavon, Gand);

Fig. 75. — JEAN VAN EYCK. *Les Juges intègres* (détail) *avec le portrait présumé de Philippe le Bon.* (Cathédrale Saint-Bavon, Gand). . . . 76

Pl. XLV. Fig. 76. — JEAN VAN EYCK. *Le roi Guillaume en prière.* (Heures de Turin (détruites);

Fig. 77. — JEAN VAN EYCK. *Saint Julien et sainte Marthe navigant à l'embouchure d'un fleuve.* (Heures de Turin (détruites) 80

Pl. XLVI. Fig. 78. — JEAN VAN EYCK. *Marie, Reine des Vierges.* (Heures de Turin (détruites);

Fig. 79. — JEAN VAN EYCK. *L'Agneau mystique adoré par les Vierges bienheureuses. Bas de la page représentant Marie, Reine des Vierges.* (Heures de Turin (détruites);

Fig. 80. — JEAN VAN EYCK. *La Vierge dans une église.* (Musée de Berlin) 82

Pl. XLVII. Fig. 81. — JEAN VAN EYCK. *Les trois Marie au Sépulcre.* (Collection Herbert Cook, Richmond);

Fig. 82. — JEAN VAN EYCK. *Le Jugement dernier. Le Calvaire.* (Ermitage, St-Pétersbourg) 82

Pl. XLVIII. Fig. 83. — JEAN VAN EYCK. *Le Calvaire* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg);

Fig. 84. — JEAN VAN EYCK. *Le Calvaire* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg) 84

Pl. XLIX. Fig. 85. — JEAN VAN EYCK. *Le Calvaire* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg) 84

Pl. L. Fig. 86. — JEAN VAN EYCK. *Le Jugement dernier* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg) 86

En regard page

Pl. LI. Fig. 87. — JEAN VAN EYCK. *Le Jugement dernier* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg) ;
Fig. 88. — JEAN VAN EYCK. *Le Jugement dernier* (détail). (Ermitage, St-Pétersbourg) 86

Pl. LII. Fig. 89. — JEAN VAN EYCK. *Le Calvaire.* (Musée de Berlin) 88

Pl. LIII. Fig. 90. — JEAN VAN EYCK. *Portrait dit de Tymothée.* (National Gallery, Londres) 88

Pl. LIV. Fig. 91. — JEAN VAN EYCK. *La Vierge de Incchall.* (National Gallery de Melbourne) 90

Pl. LV. Fig. 92. — JEAN VAN EYCK. *Portrait dit de l'Homme au turban.* (National Gallery, Londres) ;
Fig. 93. — JEAN VAN EYCK. *Portrait de Jean de Leeuw.* (Musée de Vienne) 90

Pl. LVI. Fig. 94. — JEAN VAN EYCK. *Portrait d'Arnulfini et de sa femme.* (National Gallery, Londres) 92

Pl. LVII. Fig. 95. — JEAN VAN EYCK. *La Madone du chanoine van der Paele.* (Musée communal de Bruges) 94

Pl. LVIII. Fig. 96. — JEAN VAN EYCK (d'après). *Copie de la Madone du chanoine van der Paele.* (Collection Northbrook, Londres) 94

Pl. LIX. Fig. 97. — JEAN VAN EYCK. *Sainte Barbe.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) ;
Fig. 98. — JEAN VAN EYCK. *Madone à la Fontaine.* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) 96

Pl. LX. Fig. 99. — JEAN VAN EYCK. *Marguerite van Eyck, femme du peintre.* (Musée communal de Bruges) 98

Pl. LXI. Fig. 100. — JEAN VAN EYCK. *La Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Anne* (?), *sainte Barbe et un chartreux en prière.* (Collection R. de Rothschild, Paris) ;
Fig. 101. — JEAN VAN EYCK. *La Madone du chancelier Rolin.* (Musée du Louvre) 98

Pl. LXII. Fig. 102. — JEAN VAN EYCK. *Madone dite de Lucques.* (Institut Stædel, Francfort) 100

Pl. LXIII. Fig. 103. — JEAN VAN EYCK. *Retable portatif.* (Musée de Dresde) . . . 100

Pl. LXIV. Fig. 104. — JEAN VAN EYCK. *La Madone et l'Enfant. Partie centrale du retable portatif* (ouvert). (Musée de Dresde) 100

Pl. LXV. Fig. 105. — JEAN VAN EYCK. *Annonciation. Extérieur des volets du retable portatif.* (Musée de Dresde) 102

Pl. LXVI. Fig. 106. — JEAN VAN EYCK. *Volets du retable portatif.* (Musée de Dresde)
Fig. 107. — JEAN VAN EYCK. *L'Annonciation.* (Ermitage, St-Pétersbourg) 102

Pl. LXVII. Fig. 108. — JEAN VAN EYCK. *Saint François recevant les stigmates.* (Pinacothèque de Turin) 102

Pl. LXVIII. Fig. 109. — JEAN VAN EYCK (et restaurateur du XVI[e] siècle). *La Vierge de l'abbé Nicolas van Maelbeke.* (Collection Helleputte, Louvain) . . . 104

Pl. LXIX. Fig. 110. — JEAN VAN EYCK (et restaurateur du XVI[e] siècle). *La Porte d'Ezéchiel. Le Buisson ardent. Détails du retable de l'abbé Nicolas van Maelbeke.* (Collection Helleputte, Louvain) 104

En regard page

Pl. LXX. Fig. 111. — JEAN VAN EYCK. *La sainte Face.* (Ancienne collection Browne-Browne, Newcastle) ;
Fig. 112. — JEAN VAN EYCK. *L'Homme à l'œillet (Jean sans Pitié ?).* (Musée de Berlin) ;
Fig. 113. — JEAN VAN EYCK (d'après). *Christ bénissant.* (Musée de Berlin) 106

Pl. LXXI. Fig. 114. — JEAN VAN EYCK (d'après). *Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue.* (Musée du Prado, Madrid) ;
Fig. 115. — JEAN VAN EYCK. *Portrait de Baudouin le Bègue.* (Musée de Berlin) 106

Pl. LXXII. Fig. 116. — JEAN VAN EYCK. *Portrait d'un donateur.* (Musée de Leipzig)
Fig. 117. — JEAN VAN EYCK. *Portrait d'ecclésiastique.* (Musée de Montauban) 108

Pl. LXXIII. Fig. 118. — JEAN VAN EYCK. *Le Cardinal Albergati.* (Musée de Vienne).
Fig. 119. — JEAN VAN EYCK. *Le Cardinal Albergati. Dessin à la pointe d'argent.* (Cabinet des Estampes, Dresde) 108

Pl. LXXIV. Fig. 120. — JEAN VAN EYCK. *Portrait de Giovanni Arnulfini.* (Musée de Berlin) ;
Fig. 121. — JEAN VAN EYCK. *Portrait d'un orfèvre* (?) (Bruckenthal-Galerie, Hermannstadt) 110

Pl. LXXV. Fig. 122. — JEAN VAN EYCK (d'après). *Portrait de Bonne d'Artois.* (Musée de Berlin) 112

Pl. LXXVI. Fig. 123. — JEAN VAN EYCK. *L'Homme au Faucon* (dessin). *Portrait de Henri van Eyck* (?). (Institut Stædel, Francfort) ;
Fig. 124. — JEAN VAN EYCK (d'après). *Jacqueline de Bavière.* (Musée de Copenhague) 112

Pl. LXXVII. Fig. 125. — JEAN VAN EYCK (d'après). *La Toilette. Reproduction d'un tableau figurant dans la Galerie de Corneille van der Geest, peinte par Willem van Haecht en 1628.* (Collection Lord Huntingfield, Birmingham) 114

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT V

PRÉFACE VII

Avant les van Eyck 1

Hubert van Eyck et le Retable de l'Agneau 49

Jean van Eyck 89

TABLE DES PLANCHES 119

Achevé
d'imprimer le
vingt-deux novembre
mil neuf cent vingt-sept, par
l'imprimerie J.-E. Buschmann,
a Anvers, pour Les Éditions
G. Van Oest, a Paris et Bruxelles

DATE DUE
NOV 27
JUN 4
R. J. B. & Co.
APR. 19
BINDERS

768.4
fF46h
v.1

FIERENS-GEVAERT, H.
Histoire de la
peinture flamande.

DARTMOUTH COLLEGE
3 3311 01073 5837